

# الدُّبْرَاءُ مع الفَتَى وتذوق الفنون والمجيلة

دكتور  
على عبد المعطي محمد  
أستاذ بيطرية الآداب - جامعة الإسكندرية

١٩٨٥

دار المعرفة الجامعية  
١٠ شارع سويتز - الإسكندرية - الإسكندرية







الابداع الفنى  
وتذوق الفنون الجميلة



# للإسلام في الفنى وتذوق الفنون الجميلة

الدكتور  
على عبد المعطى

أستاذ الفلسفة بكلية الآداب  
جامعة الإسكندرية

١٩٨٥

دار المعرفة الجامعية  
٤٠ شارع مرسى - الأنبار بطخ  
الإسكندرية



« اللهم قننى شر أولئك الذين

لا يعملون ويضيرهم أن يعمل

الآخرين »



إهداء

الى زوجتى وأبنائى سحر وعمر و غادة



## مقدمة

تمثل مشكلة الابداع الفنى فى مجال ما يسمى بالفنون الجميلة أعظم هذه المشاكل وأدقها ، كما أنها تمثل من جهة أخرى أعقد تلك المشاكل وأكثرها غموضا . ولعل هذا يفسر لنا سر تضارب الاقوال حولها ، وتباين الآراء فيها واختلاف النظريات التى تناولتها ، وتنافر المواقف بصددّها .

ويسبب ذلك يقع كل من يتصدى لهذه المشكلة ، أو يطلع على الكتابات  
التي سالت فيها الاقلام عنها ، فى حيرة وتخبط وغموض • ولم لا ؟ وهو  
يرى من يعلق هذه المشكلة على حبال الاساطير والخرافات والغيبيات ، أو  
بحلق بها فى سماء الوحي والملاهوت ، أو يردّها الى ضياء العقل ونوره ،  
أو يتلمسها فى ثنايا الواقع الاجتماعى والتاريخى ، أو يتغلغل بها الى  
أغوار النفس وخفاياها •

ويحتوي هذا الكتاب ، الذى يسعدنا أن نقدمه اليوم الى القراء على أربعة أبواب ، الباب الاول منها بمثابة مادة خام للبابين الثانى والثالث أما الباب الرابع فهو عن تنوع الفنون وتذوقها • ولقد تناولنا فى الباب الاول جميع الآراء والمواقف — فيما نعلم — التى تناولت مشكلة الابداع الفنى بالتفسير والوصف، وذلك من خلال أربع نظريات رئيسية هى على التوالى:

نظرية الالهام والعبقرية ، فالنظرية العقلية ، فالنظرية الاجتماعية ،  
فالنظرية السيكلوجية •

وإذا كنا فى هذا الباب الاول قد تركنا لكل نظرية أن تعرض موقفها  
دون أدنى تدخل منا أو نقد ، فاننا خصصنا الباب الثانى بأكمله لتناول  
تلك النظريات بالنقد والتعليق أما الباب الثالث فهو رؤية جديدة لمشكلة  
الابداع الفنى ، نقدمها اسهاما منا فى محاولة تفسير ووصف تلك المشكلة  
على أسس علمية وواقعية بحيث نتركنا تلك الرؤية على قناعة بكفايتها  
وكفاءتها فى تفسير مشكلة الابداع الفنى ووصف لحظاتها وعملياتها من  
ألفها الى يائها ، ويبقى الباب الرابع والأخير وهو عن تذوق الفنون التى  
تم ابداعها •

الباب الاول من هذا الكتاب اذا تناولنا فيه النظريات المفسرة  
والواقعة لمشكلة الابداع الفنى من خلال نظريات أربعة • وفى ثنايا  
النظرية الاولى أرهصنا بشذرات نظرية الالهام أو العبقرية لدى هوميروس  
وهيراقليطس لكى نتوقف وقفة أكبر عند أفلاطون الذى تنسب اليه هذه  
النظرية ، ثم تتبعنا خيوط تلك النظرية عند الافلاطونية الجديدة  
وأوغسطين وسانت بازل ، وعرضنا بعد ذلك فى وقفة طويلة للحركة  
الرومانتيكية فى الفن من خلال أقوال أو أعمال الفردى موسىيه  
وديلاكروا وروسو ونيتشيه وبيتهوفن وجوته وجيرار دى نرفال وهردر  
وجان بول ريتشر وهوفمان وكولردج وكيثس ورامبو وشوبان والفونس  
دوديه وشيجل ولامرتين وبولان •

أما النظرية العقلية فقد تعرضنا لها من خلال أقوال وأعمال بسكال  
ورودين وغان جوخ ولالو وفرتهايمر وبوانكاريه ووليم كانون وادجاربو

وليوناردو دافنشى وكانط وهيغل وشوبنهاور وجويو وبوزانكيت وكاترين باتريك وجيلفورد • ومجمل آراء هؤلاء أن عملية الابداع الفنى نتاج العقل ووليدة الفكر ، وأنها تحتاج الى تفكير طويل وبحث شاق وجهد ارادى يخضع للتنظيم والصياغة ، وأن الابداع الفنى لا يحدث فجأة بلامقدمات أو وعى وانما هو انضباط فكرى واع •

أما النظرية السوسولوجية فلقد عرضنا لها من خلال أقوال و آراء لوييس لافل وارنست فيشر ويونج وبوسبيلوف وبيزتوف وسيدنى فنكلشتين وجوردون تشيلد وريموند باير وجان كاسو وهويسمان وألان وسوريو ودوركاييم ونيقولاييف ، ولقد ركزت هذه النظرية على أن النحن أسبق من الانا ، وأن اندماج الانا والنحن يتم عن طريق الفن ، ورأت أن الفن انتاج جمعى لا فردى ، وأن الابداع الفنى ينبع عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، لكنها تطرقت وبالغت فى أهمية دور المجتمع بحيث أصبح المجتمع عندها هو المبدع والموضوع معا •

وآخر تلك النظريات التى عرضنا لها فى الباب الاول هى النظرية السيكلوجية ، وقد عرضنا لها من خلال مدرسة التحليل النفسى لـدي فرويد وأرنست جونز وهانز ساكس وأتورانك وبريل وشارل بودوان وأوتو فنيكل وبراون وادموند برجلر • ولقد توقفنا هنا وقفة طويلة عند بحث فرويد فى الابداع الفنى عند ليوناردو دافنشى ، وعند بحثه الآخر عن دستويفسكى كفنان خالق وكأخلاقى وكعصابى وكآثم • ثم عرضنا بعد ذلك للحركة السيريالية فى الفن من خلال أقوال وأعمال أندريه بريتون وفيلدمان وشاغال وباول كليه وماكس ارنست ومارسيل بروست وجيمس جويس ودى - كريكو وسلفادور دالى • وعرضنا أخيرا

للا شعور الجمعى عند يونج باعتباره منبع الابداع الفنى وحديثه عن النماذج البدائية والاسقاط والحدس ، وختمنا عرضنا لهذه النظرية ببيان أوجه الاختلاف والاتفاق بينه وبين فرويد •

أما الباب الثانى فهو جهد نقدى عميق للنظريات التى عرضنا لها فى الباب الاول ، وفى هذا الصدد فقد كان نقدنا لنظرية الالهام أو العبقرية منصبا على ما يلى :

١ — أننا لن نفيد شيئا ولن يستفيد العالم بدوره من حديث أنصار هذه النظرية عن وجد صوفى أو نشوة الهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة فى عملية الابداع الفنى •

٢ — ان الخيالات والاحلام التى ركن اليهما أنصار هذه النظرية وأفاضوا فى بيان أهميتهما بالنسبة الى الابداع الفنى ، لا يكفيان وحدهما فى أى ابداع والا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فنا ؟

٣ — ليس ثمة الهام مفاجئ ، فكل الهام ليس الا وليد التفكير المضنى المتواصل ، ولقد بينت الابحاث المعاصرة أن اللاوعى نتاج الوعى •

٤ — فشل هذه النظرية فى بيان عنصر الاداء أو التنفيذ ، وبيان تفسير اقبال الفنان على الابداع الفنى أو احجابه عنه •

٥ — ليس صحيحا ما قرره أنصار هذه النظرية من أن الفن خلق من العدم ، وأن الفنان أصيل كل الاصاله ، فلا أصالة لفنان لا حرية له ولا

اختيار ولا ارادة ، وانما هو مجرد وسيط أو مردد أو قابل لروحى الهى أو شيطانى •

ولقد انتهينا من نقدنا لهذه النظرية الى رفض كامل لها ، وانتقلنا الى نقد النظرية الثانية وهى النظرية العقلية ، وبيننا أن فضلها يرجع الى أنها نزلت بمشكلة الابداع الفنى من سماء الغيبات والاساطير الى دنيا العقل وضيء الفكر الا أننا وجهنا اليها أوجه النقد التالية :

١ — أنها أغفلت تماما عنصر الاداء أو التنفيذ ، وهو فى رأينا عنصر ضرورى ، فمن الضرورى للفكر المبدع أن يتخارج عن ذاته لكى يتم التنفيذ أو التحقق فى الخارج ، والا ما كان هناك أى ابداع •

٢ — ومع أن هذه النظرية قد ركزت على أن الابداع الفنى يعود الى العقل أو الفكر الا أنها فشلت فى تحديد مسألة أصل الافكار ... هل هى فطرية كامنة فينا ، أم أنها مكتسبة من الواقع الخارجى ، أم أنها فطرية ومكتسبة معا •

٣ — فشل هذه النظرية فى بيان لماذا وكيف يتجه الفنان الى فن معين دون آخر •

٤ — ان عملية الابداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الابداعى وحده بل هناك أدوار أخرى للحواس والوجدان أهملتها تماما تلك النظرية •

٥ — واذا كان ثمة عقل نظرى وآخر عملى • أيمن أن نقودنا أقوال هذه النظرية الى افتراض وجود عقل فنى ؟

ولقد انتهينا من نقدنا لهذه النظرية الى اثبات النقاط الموجبة والسالبة لها ولم نرفضها رفضا كاملا ، كما رفضنا من قبل نظرية الالهام أو العبقرية ، لاننا نعتقد أن للفكر دوره فى عملية الابداع وان لم يكن هو الدور الوحيد •

أما النظرية الاجتماعية فلقد أثبتنا لها عدة جوانب ايجابية منها أنها وجهت الانظار لاهمية المجتمع فى عملية الابداع الفنى ، وأضافت البعد التاريخى للبعد الاجتماعى ، كما أضافت لأول مرة بعد الاداء أو التنفيذ الذى لم يفتن اليه من قبل ، الا أننا أخذنا عليها أوجه النقد التالية :

١ — فشلها فى تفسير ما يميز الفنان عما عداه من الناس ، اذ الناس جميعا حاصلون على عقل جمعى أو لا شعور جمعى •

٢ — فشلها فى تفسير كيفية ابداع فن ما ابتداء من عقل جمعى أو لا شعور جمعى •

٣ — بل ان العقل الجمعى أو اللا شعور الجمعى ثبت أنه مجرد وهم من الاوهام وفرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم • وأن هذه الفرضية اذا سلمنا بوجودها لا تستطيع أن تقدم لنا تفسيراً عن تفاوت الفنون وعن السبب فى اتجاه الفنان الى فن معين دون غيره •

٤ — ليس الدين وحده هو أساس الفن والابداع الفنى كما ذكر دور كايم وريموند باير •

٥ — كما أن حتمية «تين» أدت الى دمج الظاهرة الاستيطيقية ضمن

الظاهرة السوسولوجية مع أن للظاهرة الاولى نوعيتها الخاصة،بالاضافة الى أنها أدت الى طمس كامل لمعالم الفردية وتميز الفنان وتفردده دون سائر الناس •

ولقد مضينا بعد ذلك فى تحليل ونقد النظرية السيكلوجية ، وقسمنا أوجه نقدنا لهذه النظرية الى ثلاث مجموعات ، تناولت المجموعة الاولى منها نقد مدرسة التحليل النفسى لفرويد وتابعيه ، وتناولت المجموعة الثانية منها نقد الحركة السيرىالية فى الفن ، أما المجموعة الثالثةوالاخيرة فلقد تناولت نقد نظرية يونج ولقد انحصر نقدنا لمدرسة التحليل النفسى لفرويد وتابعيه فيما يلى :

١ — لم يتحدث فرويد وتلامذته عن كيف يحدث الابداع الفنى من بدايته الى منتهاه ، وأغفلوا تماما مسألة التنفيذ أو الاداء •

٢ — ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان الى فن معين دون آخر •

٣ — لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبي ، فجاء المنهج عندهم تعسفيا وشكليا •

٤ — نظرية فرويد وتلامذته قاصرة فى الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية •

٥ — فكرة التسامى الفرويدية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها التمهيدية لحددها فرويد ، كما بين ذلك علماء النفس أنفسهم •

أما نقدنا للحركة السيريالية فى الفن فلقد انحصرت فيما يلى :

١ — حيث أن الحركة السيريالية فى الفن تتبع مدرسة التحليل النفسى فان نفس أوجه النقد التى وجهت لفرويد وتلامذته تنطبق على الحركة السيريالية •

٢ — ان العمل الفنى لا يمكن أن يعبر عن اللا شعور وحده بل لابد من أن يتخلله لحظات شعورية •

٣ — فرويد يكتشف خدعة السيراليين فى انتاجهم لفن لا شعورى هم أنفسهم شاعرون به •

٤ — لا يمكن للمتذوق الفنى أن يكون فى حالة لا شعورية كى يتقبل ابداعات السيراليين اللا شعورية •

أما النقد الموجه الى نظرية يونج فانه ينحصر فيما يلى :

١ — تعامل يونج مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى وتكييفه الواقع حسب أفكاره •

٢ — يونج يقع فيما يسمى بأغلوطة الماثلة •

٣ — كيف يمكن أن ينقسم الناس الى قسم كشفى وآخر سيكولوجى مع أن لا شعورهم الجمعى واحدا •

٤ — واذا كان يونج يركز على الحدس وهو فكرة غامضة ، وعلى

اللاشعور الجمعى وهو خرافى ، ويرى انهما يميزان الفنان الخالق ، واذا كان اللاشعور واحدا والحدس واحدا فكيف تتباين الفنون ، وكيف يتجه الفنان عنده الى فن معين دون غيره ؟ •

هـ — معاناة يونج من تصور آلى للنشاط النفسى مع شىء من النزعة الحيوية •

وذلك بالاضافة الى نقد وجهناه الى مدرسة التحليل النفسى وينطبق بدوره على نظرية يونج وهو أن فكرة اللاشعور وهم وفرضية لا سند لها من واقع أو علم • ونحن لا نقبل بأى حال أن يكون الجانب الحالك من الانسان ( اللاشعور الشخصى أو الجمعى ) هو جوهر ومنبع الابداع الفنى •

وعلى هذا النحو يكون ما ذكرناه فى الباب الاول قد أنهار تماما ، أو انهار فى معظم جوانبه فى الباب الثانى ، ازاء جهد نقدى عنيف ، وكان لابد لنا طالما أننا لم نرتض أى موقف من المواقف السابقة اما كليا واما جزئيا ، أن نتقدم نحن بموقف خاص يحاول تفسير ووصف مشكلة الابداع الفنى بصورة متكاملة ونسقية ، وهذا هو ما حاولناه فى الباب الثالث من هذا الكتاب •

ولنبداً بادية ذى بدء فنشير الى موقفنا الخاص ، فهذا الموقف يتمثل فى مشكلتنا المطروحة فى أن الابداع الفنى يعبر عن تفاعل كلى دينامى بين الانا والنحن أو بين الفنان وبين مجتمعه بحيث يكون التفاعل كاملا والتلاحم تاما يصعب بتره أو تقسيمه أو تجزئته ، أو ان شئت قلت أنه موقف ذاتى موضوعى لا فصل فيه بين الذات والموضوع • ومن هذا

المنطلق رأينا أن النظريات التي اتخذت لذاتها موقفا ذاتيا صرفا قد تأدت الى الفشل في تناول وعلاج هذه المشكلة ، فالموقف الذاتى المتمثل في نظرية الالهام أو العبقرية هو موقف فاشل تماما ، والموقف الذاتى المتمثل في النظرية العقلية جعلها تدور في دائرة فكرية مفرغة ، والموقف الذاتى المتمثل في النظرية السيكلولوجية جعلها تركز على الجانب الحالك من الانسان وحسب وهو اللاشعور . ومن هذا المنطلق أيضا رأينا أن النظرية التي تطرقت في الموقف الموضوعى البحث وهى النظرية الاجتماعية قد تأدت الى نقاط ضعف كثيرة ، فلقد تأدى تطرف النظرية الاجتماعية في الموقف الموضوعى وانكارها للجانب الذاتى الى عدم دقتها وتحدها ، والى عدم وضوحها ، والى تمسكها بخرافة العقل الجمعى أو وهم اللاشعور الجمعى . كما تأدى بها هذا الموقف الى الفشل في تمييز الفنان عن سائر أفراد القطيع والفشل في القاء الضوء على أهمية الذات في عملية الابداع الفنى .

ولكى يكون موقفنا واضحا ومحددا بلورنا مشكلة الابداع الفنى في أربعة أسئلة تدور حول منبع الابداع الفنى ، وعقله ، وكيفية حدوثه ، وكيفية تخارج الابداعات وتحقيقها في أعمال فنية ملموسة وما يرتبط بذلك من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود المادة وعمل على تلك المادة . ولقد وجهنا هذه الاسئلة الى النظريات الاربعة الآنف الذكر وكانت النتيجة النهائية هى فشل جميع هذه النظريات في تفسير ووصف عملية الابداع الفنى من كل أبعادها وكان علينا أن نعيد توجيه تلك الاسئلة بذاتها الى موقفنا الخاص كى يجيب عليها ، وقبل أن نرى اجابات موقفنا الخاص ، أسسنا هذا الموقف على ما يلى :

١ - أن كل ابداع فنى هو نتاج ذات مبدعة متفاعلة تفاعلا كلياً

وديناميا مع ذاتها ومع الابعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعى •

٢ — لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع ، فهما يكونان مجالا واحدا متفاعلا ومتماسكا •

٣ — خارج ذات الفنان وعالمه الخارجى لا يوجد شيء ، فلا وجود لقوى خفية أو غيبية أو شيطانية •

٤ — ان تمايز الفنون واختلافها من فنان لآخر يعزى الى ما يسمى بالاطار Framework •

ونظرا لان فكرة الاطار تمثل فكرة فحورية في موقفنا ، وأن أى نظرية من النظريات الآنفة لم تتعرض لها ، فلقد توقفنا وقفة كبيرة عند هذه الفكرة فبينما أن مضمون الاطار مكتسب وليس بفطرى ، وأنه يساهم في تنظيم الادراك والتذوق ، وذكرنا أن أهم خصائص الاطار تنحصر في :

١ — أنه أساس دينامى •

٢ — وأن العادات لا تمثل الاطار من كل جوانبه •

٣ — وأن علاقة الانا بالاطار ليست معرفية أصلا ولكنها دينامية •

ثم أردفنا ذلك بذكر بعض نماذج من الفنانين المبدعين مبينين فيها كيف يتم اكتساب مضمون الاطار ، وفي هذا الصدد تناولنا ليوناردو دافينشى وكيثس وبايرون وتوفيق الحكيم ، وعلقنا على كيفية اكتساب مضمون الاطار لدى كل واحد منهم طبقا لاقواله وأعماله ، وخلصنا من

ذلك الى النتيجة التالية وهى : أن الاطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضرورى للابداع ولولاه لما أبدع الفنان فى أى نطاق من نطاقات الفنون ، ثم أدلينا بالملاحظات التالية على فكرة الاطار :

١ — أنه يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر فى وقت واحد •

٢ — أن الاطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون فى درجة عليا من القوة تفوق سائر الاطر •

٣ — أن قولنا بأن عملية الابداع يوجهها الاطار لا يعنى القضاء على جوهر الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال •

٤ — أن فكرة الاطار يمكن أن تساهم فى حل عدد من المشكلات مثل :

أ ( مشكلة التشابه بين أعمال الفنان الواحد •

ب ( مشكلة وحدة الاسلوب بين مجموعة من الفنانين •

ج ( مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق •

٥ — أن الاطار اللازم للفنان المبدع لا يمكن اكتسابه الا بعملية تذوق منظمة تنظيما خاصا ، وموجهة توجيهها معيننا ، وبالتالي تكون له دلالة خاصة عنده •

٦ — ان المران فى حدود الاطار تساهم فى تنظيم الاطار وزيادة قدرته ورسوخه •

ولقد تبيننا تماما أن فكرة الاطار هذه هي الفكرة الوحيدة التي  
تستطيع أن تبين سبب اختلافات اتجاه الفنان الى فن معين دون آخر ،  
وهي النقطة التي فشلت في بيانها وتوضيحها كل النظريات السابقة •

وفي خلال عرضنا لموقفنا أكدنا على ما يلي :

أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة انفعالية صانعة تعيش في  
بيئة ذات مضمون ثقافي اجتماعي ، تتبادل معها الاثر والتأثير بطريقة  
دينامية متفاعلة من خلال اطار نوعي اكتسبت مضمونه من الخارج •

٢ — وأن أفكار الفنان ليست فطرية في عقله ، أو كامنة في داخله ،  
ولا يوحى له بها من قوى خفية أو غيبية • انها مكتسبة من الواقع  
الخارجي •

٣ — وأن انفعالية الفنان وتوتره النفسي ليست نتاج باطنه ، ولكنها  
نتاج واقع خارجي خصب زاخر بالاحداث والاقوال والافعال •

٤ — وأن الفنان حينما يحقق ابداعه في مادة ما ، ومن خلال العمل ،  
يستعيد النحن ، فيعاد اليه اثرانه •

وحين وجهنا لموقفنا الخاص نفس الاسئلة السابقة التي فشلت في  
الاجابة عليها كل النظريات التي تناولناها بالعرض في الباب الاول وبالنقد  
في الباب الثاني ، وهي الاسئلة التي تمثل الاجابة عليها ، الاحاطة الشاملة  
الكاملة بمشكلة الابداع الفني ، ووصف وتفسير عملياتها ، نجح موقفنا  
في تقديم اجابات نسقية متكاملة عنها ، ولقد تبين من تلك الاجابات ما يلي:

١ - أن منبع الابداع الفنى - فى نظرنا - يتمثل فى شخصية الفنان ككل ووحدة دينامية متفاعلة مع بيئتها ذات الابعاد الاجتماعية والتاريخية .

٢ - أما علة الابداع الفنى فهى تكمن - فى رأينا - فى انفعال الفنان وتوتره ازاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية ، تثيره وتوتر وجدانه ، وتكون هى السبب أو العلة فى دفعه الى الابداع وفقا لاطاره ذى المضمون المكتسب من الخارج .

٣ - وموقفنا ينجح تماما فى اعطاء وصف كامل لعملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها : أى من لحظات ما قبل الالهام الى لحظات الالهام ثم الى لحظات ما بعد الالهام .

٤ - كما أنه ينجح فى بيان كيفية تخارج الابداعات فى أعمال فنية ملهوسة موضحا دور المادة ، وأهمية العمل ، ومفسرا وواصفا لتمايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الاعمال الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجة .

غير أن التجربة الجمالية لا تتضمن عملية الابداع وحسب ، ومن هنا كان لزاما علينا أن نكمل هذه التجربة ، فنحدث فى الباب الرابع والآخر عن الفنون الجميلة ، تصنيفاتها وأقسامها ، ثم تذوق الفنون الجميلة من قبل الفنان أو الجمهور، وأخيرا تربية الذوق الجمالى . وعلى هذا النحو يكون هذا الكتاب هو الاول من جهة عرضه المتكامل للتجربة الجمالية المؤسسة على موقف خاص أو رؤية شخصية جديدة .

ان دينى لاستاذى الدكتور محمد على أبو ريان رئيس قسم الفلسفة  
السابق بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية وكلية الآداب بجامعة بيروت  
العربية لا حد له ، ويكفيه فخرا أنه أول من أدخل تخصص فلسفة  
الجمال والفنون الجميلة ضمن المواد التى تدرس بقسم الفلسفة بكلية  
الآداب جامعة الاسكندرية ، وعنه نهل الكثيرون • كما أتوجه بخالص  
الشكر للاستاذ الدكتور مصطفى سـويـف ، فلقد استفدت من كتابه  
« الاسس النفسية للابداع الفنى ، فى الشعر خاصة » الشئ الكثير •

آمل أن يحقق هذا الكتاب الغرض المنشود منه •

والله ولى التوفيق ٢

زيزينيا فى ١٠/١٠/١٩٨٥

الدكتور

على عبد المعطى محمد

استاذ الفلسفة وتاريخها

بكلية الآداب جامعة الاسكندرية



## فهرس تحليلى

### الباب الأول

#### النظريات المفسرة للابداع الفنى

( من ص ٣٣ الى ص ١٦٠ )

أهمية المشكلة ( ص ٣٥ ) مشكلة الابداع الفنى من أعمق أعقد  
المشاكل الفنية ( ص ٣٥ ) أهمية المشكلة توحى بتفسيرات متعددة ( ص ٣٦ )  
مشكلة الابداع الفنى ليست وليدة اليوم أو الامس القريب ( ص ٣٦ )  
كثرة الابحاث وتعددتها فى تناول هذه المشكلة ( ص ٣٧ ) الاشارة الى  
النظريات المفسرة للابداع الفنى ( ص ٣٩ )

#### ١ - نظرية الالهام أو العبقرية

( من ص ٤١ الى ص ٥٨ )

شذرات هذه النظرية عند هوميروس وهيراقلطس ( ص ٤١ ) بعض  
الاضواء على نظرية الالهام أو العبقرية ( ص ٤١ ) حديث أفلاطون فى  
محاورة أيون عن الالهام والعبقرية ( ص ٤٢ ) تحليل النص الافلاطونى  
( ص ٤٤ ) ارتباط الابداع الفنى بالابحاث الميتافيزيقية عند اليونان  
( ص ٤٤ ) العبقرية وارتباطها باللاهوت عند الافلوطينين ( ص ٤٥ ) ربط  
أفلوطين وأوغسطين وسانت بازل بين الابداع الفنى وبين اللاهوت

( ص ٤٦ ) الحركة الرومانتيكية تثرى نظرية الالهام والعبقرية ( ص ٤٧ )  
الرومانتيكية في معارضة الكلاسيكية ( ص ٤٧ ) مصدر العبقرية الهى عند  
الرومانتيكيين ( ص ٤٨ ) الخيال الرومانتيكى وأثره على الابداع الفنى  
عند روسو ونييتشه وبيتهوفن وجوته وجيراردى نرفال ( ص ٤٨ )  
الاحلام فى ارتباطها بالالهام عند هرذر وريتشر وهوفمان وكولردج  
وكيتس ورامبو ورودان وفليكس كلاى وهوجو ( ص ٤٩ ) الحب والمرأة  
عند الرومانتيكيين ( ص ٥٢ ) الاهتمام بالتميز الفردى عندهم ( ص ٥٢ )  
لا زال لنظرية الالهام العبقرية أنصارها فى الفترة الحديثة والمعاصرة  
( ص ٥٢ ) اقوال لبس وجوته وشوبان ونييتشه وجرييه وجويو ( ص ٥٢ )  
الالهام طبقا لهذه النظرية يحدث فجأة ودون مقدمات ( ص ٥٤ ) وهو  
صدمة كالانفعال ( ص ٥٤ ) لا دور للعقل والارادة فى الالهام ( ص ٥٥ )  
الفنان موجود أصيل لان ابداعه يهبط عليه من السماء ، ولا يكون متأثرا  
بمجتمع أو تاريخ أو نوااميس أو زمان أو مكان ، انه خلق من العدم  
( ص ٥٦ ) مفهوم الاصاله الفنية عند برجسون ( ص ٥٧ ) الفن حدس  
وتعبير عند كروتشة ( ص ٥٨ ) تصنيف الابداع عند ديلاكروا ( ص ٥٨ )

## ٢ - النظرية العقلية

( من ص ٦١ الى ص ٨٤ )

عظمة الفكر عند بسكال ( ص ٦١ ) عملية الابداع الفنى نتاج العقل  
ووليدة الفكر ( ص ٦١ ) دور الفكر فى الابداع الفنى عند رودين  
وفان جوخ وفيشر ( ص ٦١ ) الفن انضباط واتزان ( ص ٦٢ ) لا يحدث  
الابداع فجأة بل هو رأسمال يتجمع تدريجيا ( ص ٦٢ ) اللاوعى نتاج  
الوعى ( ص ٦٣ ) العمل الفنى ارادى ويخضع للتنظيم والصياغة

( ص ٦٤ ) الابداع الفنى وليد التفكير الطويل والبحث الشاق عند ليوناردو دافنشى ( ص ٦٤ ) وهو لا يحدث فجأة أو نتيجة لهياج النفس ( ص ٦٨ ) الابداع الفنى يرجع الى قوانين وشروط أولية عند كانط ( ص ٦٨ ) وهو ينبع عن الفكر لا عن محاكاة الطبيعة ( ص ٦٩ ) الفن نتاج الفكر عند هيجل ( ص ٦٩ ) الربط بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية ( ص ٧٣ ) الابداع الفنى لابد وأن يكون مسبوقا بالفكرة والارادة عند شوبنهاور ( ص ٧٣ ) الفكر هو الذى يخلق الفنان المبدع عند جويو ( ص ٧٤ ) الالتقاء بين ابداع الفنان وبين حقائق العلم ونظريات الفلسفة ( ص ٧٦ ) الانتاج فى ميدان الفن الخلاق هو صورة من الادراك العقلى عند بوزانكيت ( ص ٧٧ ) التأمل هو الخلق وأكثر الانواع تحقيقا للخلق والابداع هو الفنان ( ص ٧٨ ) كاترين باتريك ترجع الابداع الفنى للفكر المبدع ( ص ٨٠ ) الفكرة الكلية العامة تسبق الاجزاء فى عملية الابداع الفنى ( ص ٨٠ ) كاسير ومقولية الصور الفنية ( ص ٨١ ) هربرت ريد واستخدام القوى الذهنية فى الابداع الفنى ( ص ٨١ ) الوعى الفنى يخلق العمل الفنى ( ص ٨٢ ) الابداع الفنى يقوم على الفكر المبدع عند جيلفورد ( ص ٨٢ ) العقل البشرى بقدراته هو أساس الابداع الفنى ( ص ٨٢ ) \*

### ٣ - النظرية الاجتماعية

( من ص ٨٥ الى ص ١١٤ )

لويس لافل يعطى ارهاصة النظرية ( ص ٨٥ ) نحن أسبق من الانا ، والانا هبة من نحن ( ص ٨٥ ) اندماج الانا والنحن يتم عن طريق الفن ( ص ٨٦ ) الفن انتاج جمعى لا فردى ( ص ٨٧ ) العقل الجمعى أو

اللاشعور الجمعى منبع الابداع الفنى ( ص ٨٧ ) البعد السوسىولوجى للفن ( ص ٨٧ ) والبعد التاريخى أيضا ( ص ٨٧ ) اجتماعية الفن فى الحياة البدائية ( ص ٨٩ ) آباء الفن أو المبدعون الفنيون الاوائل ( ص ٨٩ ) ارتباط الابداع الفنى فى الحياة البدائية بالعمل والسحر والجمال ( ص ٩٠ ) المجتمع هو المبدع والموضوع معا ( ص ٩١ ) الفن القديم كان بدون فنان عدا استثنائات نادرة ( ص ٩٢ ) الاغانى والفنون الشعبية دليل على اجتماعية الفن ( ص ٩٢ ) الدين كأصل للابداع الفنى عند دور كايم ( ص ٩٣ ) ريموند باير يرى أن نشأة الفنون كانت بين جدران المعابد ( ص ٩٦ ) الابداع الفنى فى مجتمع الطبقات ( ص ٩٧ ) الفن ضرب من الصناعة والعمل والانتاج الجمعى ( ص ٩٨ ) لا يبتكر الفنان الا بالعمل ( ص ٩٩ ) عنصر التنفيذ أو الأداء وارتباطه بالمادة عنصر هام ( ص ٩٩ ) دور المادة فى عملية الابداع الفنى ( ص ٩٩ ) الفنان هو أولا وقبل كل شىء صانع عند سوريو وفيشر ( ص ٩٩ ) على الفنان أن ينظم الداخل بالاستناد الى الخارج ( ص ١٠٠ ) دور كايم يلخص اتجاهات المدرسة الاجتماعية ( ص ١٠١ ) بناء علم الجمال من الاسفل الى الاعلى بدلا من الاعلى الى الاسفل ( ص ١٠٢ ) تين يعطى دفعة قوية للنظرية الاجتماعية ( ص ١٠٣ ) العمل الفنى كظاهرة طبيعية ( ص ١٠٤ ) اختلاف الفنانين فى طريقة الابداع لا يرجع الى تباين شخصياتهم ولكنه يرجع الى تباين الجنس والبيئة والزمن ( ص ١٠٧ ) لا حرية فى الابداع ( ص ١٠٧ ) الاصاله نسبية وليست مطلقة عند السوسىولوجيين ( ص ١٠٩ ) ليس ثمة فن فردى على الاطلاق عند آلان ( ص ١٠٩ ) الابداع الفنى لا يحدث فجأة ( ص ١١٠ ) ولكن ماهو دور الفنان الفرد فى عملية الابداع؟ ( ص ١١٠ ) قضية الاسلوب عند السوسىولوجيين ( ص ١١٢ ) وقضية الشكل أيضا ( ص ١١٣ ) .

#### ٤ — النظرية السيكلوجية

( من ص ١١٥ الى ص ١٦٠ )

أ ( مدرسة التحليل النفسى ( فرويد ) ( من ص ١١٥ الى ص ١٤٨ ) :

التحليل النفسى لا يستطيع أن يتناول طبيعة الابداع الفنى  
( ص ١١٥ ) الشخصية تتكون من ثلاث قوى ( ص ١١٦ ) بحث فرويد فى  
الابداع الفنى عند ليوناردو دافنشى ( ص ١١٧ ) تحليل حلم فى طفولة  
دافنشى ( ص ١١٧ ) تحليل ما كتبه دافنشى عن وفاة والده ( ص ١٢١ )  
تحليل ما كتبه عن الطيران ( ص ١٢٤ ) تحليل ما ذكره عن المقارنة بين فن  
التصوير وفن النحت ( ص ١٢٦ ) تحليل ما كتبه عن العلاقة بين الحب  
والمعرفة ( ص ١٢٦ ) تحليل ما كتب عن اتهامه بالجنسية المثلية  
( ص ١٢٨ ) تحليل عدم اكماله للكثير من أعماله الفنية ( ص ١٢٩ )  
تحليل عدم ارتباطه عاطفيا بأى امرأة ( ص ١٣٠ ) تحليل بعض ابداعاته  
الفنية التى تعتبر مكتملة مثل الموناليزا ورؤوس النساء الضاحكات  
والقديسة آن ( ص ١٣١ ) تفسير أنواع الكف فى حياة دافنشى الجنسية  
وفى نشاطه الفنى ( ص ١٣٧ ) بحث فرويد عن دستويفسكى ( ص ١٤١ )  
دستويفسكى كفنان خالق ( ص ١٤٢ ) دستويفسكى كأخلاقى ( ص ١٤٢ )  
دستويفسكى كعصابى ( ص ١٤٢ ) دستويفسكى كآثم أو مجرم  
( ص ١٤٣ ) الصلة بين ابداع دستويفسكى للاخوة كارامازوف وبين مصير  
والده ( ص ١٤٤ ) الجنسية المثلية عند دستويفسكى ( ص ١٤٥ ) هوس  
دستويفسكى بالمقامرة ( ص ١٤٦ ) تحليل عمل دستويفسكى الفنى : الاخوة  
كارامازوف ( ص ١٤٧ ) \*

## ب ( الحركة السيريالية ( من ص ١٤٨ الى ص ١٥٤ ) •

صلة الحركة السيريالية بمذهب التحليل النفسى ( ص ١٤٩ )  
التعمق فى العالم الباطنى أو اللاشعور باعتباره منبع الابداع الفنى  
( ص ١٤٩ ) بيان أندريه بريتون عن السيريالية ( ص ١٥٠ ) الدافع  
الدفين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده تجاه الابداع ( ص ١٥٢ )  
بعض الابداعات الفنية للسيراليين ( ص ١٥٣ ) التمسك بالاحلام  
والخيالات ومهاجمة الوعى والعقل ( ص ١٥٣ ) •

## ج ( اللاشعور الجمعى عند يونج ( من ص ١٥٤ الى ص ١٦٠ ) •

اللاشعور الجمعى هو منبع الابداع الفنى عند يونج ( ص ١٥٤ )  
تفسير يونج للابداع الفنى ( ص ١٥٥ ) الفنان المبدع يفرغ كل طاقته  
فى فنه ويفشل فى علاقاته الاجتماعية ( ص ١٥٦ ) الواقع الاجتماعى له  
مهمة الدفع الى الابداع ( ص ١٥٧ ) البحث فى اللاشعور الجمعى عن  
النماذج البدائية ( ص ١٥٧ ) الاسقاط باعتباره السبيل الى الابداع  
( ص ١٥٨ ) حدس اللاشعور ( ص ١٥٨ ) مواجهة بين فرويد ويونج فى  
اجابتها على : ١ - من أين للفنان صور ابداعاته ؟ ٢ - ولماذا يبدع  
الفنان ؟ ٣ - وكيف تتم عملية الابداع ؟ ( ص ١٥٩ ) •

## الباب الثاني

(من ص ١٦١ الى ص ٢٢٩)

### نقد وتعليق

١ — نقد وتعليق على نظرية الالهام أو العبقرية (من ص ١٦٣ الى ص ١٧٦) \* نحن لن نفيد شيئاً ولن يستفيد العلم شيئاً من الحديث عن وجد صوفي أو نشوة الهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة (ص ١٦٣) النظرية اذن تقودنا الى اللبس والغموض لا الى التفسير والتوضيح (ص ١٦٤) الخيالات والاحلام لا تكفى وحدها في ابداع فنى والا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فناً؟ (ص ١٦٤) لا يمكن للحلم أن يقود العمل الفنى من ألفه الى يائه (ص ١٦٤) الاحلام والخيالات ما هى الا انعكاسات للواقع الواعى (ص ١٦٥) الالهام المفاجىء ليس الا وليد التفكير المضى المتواصل (ص ١٦٦) بدون الأداء أو التنفيذ لا يمكن أن نقرر أن ابداعاً فنياً ما قد حدث (ص ١٦٧) نحن لا نوافق على أن يكون الفنان المبدع مسلوب الارادة متوقف العقل (ص ١٦٨) أفلاطون هو المسئول تاريخياً عن فكرة الفنان السلبي القابل (ص ١٦٨) المحدثون والمعاصرون من أنصار هذه النظرية نقلوا عبارات أفلاطون دون أدنى فهم (ص ١٦٨) أسطورية أفلاطون أشد تماسكاً من الاسطورية المعاصرة (ص ١٧١) فشل هذه النظرية في تفسير اقبال الفنان على الابداع الفنى أو أحجامه عنه (ص ١٧١) لا أصالة على

الاطلاق لفنان لا حرية له ولا اختيار ولا ارادة ( ١٧٢ ) لا تساوق بين اله  
ملهم وفنان يلهم اليه ( ص ١٧٤ ) الابداع الفنى حسب هذه النظرية ليس  
أصيلا لانه يخضع ويتوقف على قوى الهية شيطانية ( ص ١٧٥ ) ليس  
صحيحا اذن ما قرره أنصار هذه النظرية من أن الفن خلق من العدم  
( ص ١٦٥ ) النتيجة هي رفضنا الكامل لنظرية الالهام أو العبقرية  
( ص ١٧٦ ) •

٢ — نقد وتعليق على النظرية العقلية (من ص ١٧٦ الى ص ١٩١) •

النظرية تركز على أن الابداع الفنى وليد العقل والفكر ( ص ١٧٦ )  
لا وجود لقوى خفية أو شياطين ملهمة ( ص ١٧٩ ) الفارق الكبير بين  
نظرية الالهام أو العبقرية وبين النظرية العقلية ( ص ١٧٩ ) لا يمكن أن  
نغفر لهذه النظرية اهمالها لعنصر التنفيذ أو الأداء ( ص ١٧٩ ) من  
الضرورى للفكر المبدع أن يتخارج عن ذاته لكى يتم التنفيذ أو التحقيق  
في الخارج ( ص ١٨١ ) فشل النظرية العقلية في تحديد مسألة أصل  
الفكر المبدع ( ص ١٨٢ ) نقاش فلسفى حول مسألة أصل الأفكار يدور  
بين لوك وهيوم وأفلاطون وديكارت وليبنتر وكانط ( ص ١٨٣ ) فشل  
النظرية في بيان لماذا وكيف يتجه الفنان الى فن معين دون آخر  
( ص ١٨٨ ) عملية الابداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الابداعى  
وحده بل هناك أدوار أخرى ( ص ١٨٩ ) دافنشى يجمع بين العقل واليد  
في عملية الابداع ( ص ١٩٠ ) هل ثمة عقل فنى يقف الى جوار العقل  
النظري والعقل العملى ؟ ( ص ١٩١ ) •

٣ — نقد وتعليق على النظرية الاجتماعية ( من ص ١٩٢ الى ص

٢٠٥ ) •

تركيز النظرية الاجتماعية على أهمية المجتمع في عملية الابداع  
الفنى ( ص ١٩٢ ) فضل النظرية الاجتماعية في اضافة الابعاد  
السوسيولوجية والتاريخية ( ص ١٩٣ ) وفضلها الكبير في اضافة بعد  
الآداء أو التنفيذ الذى لم تظن اليه والى أهميته النظريات الاخرى  
( ص ١٩٣ ) ومع ذلك فالنظرية الاجتماعية تفشل في تفسير ما يميز الفنان  
عما عداه من الناس ، اذ الناس جميعا حاصلون على عقل جمعى أو  
لاشعور جمعى ( ص ١٩٥ ) وفشلها في تفسير كيفية ابداع فن ما ابتداء  
من عقل جمعى أو لاشعور جمعى ( ص ١٩٥ ) العقل الجمعى مجرد فرضية  
ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم ( ص ١٩٦ ) وهذه الفرضية  
الميتافيزيقية لا تقدم لنا تفسيراً عن تفاوت الفنون وعن السبب في اتجاه  
الفنان الى فن معين دون غيره ( ص ١٩٨ ) ليس الدين وحده هو أساس  
الفن والابداع الفنى كما ذكر دور كايم وريموند باير ( ص ١٩٩ ) حتمية  
تين تؤدي الى دمج الظاهرة الاستيطيقية ضمن الظاهرة السوسيولوجية  
مع أن للظاهرة الاستيطيقية نوعيتها الخاصة ( ص ٢٠٢ ) وهى تؤدي  
أيضا الى طمس كامل لمعالم الفردية وتميز الفنان وتفردده دون سائر  
القطيع ( ص ٢٠٤ ) •

٤ — نقد وتعليق على النظرية السيكولوجية (من ص ٢٠٦ الى ص ٢١٨)

أولا : النقد الموجه الى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى  
(من ص ٢٠٧ الى ص ٢١٩) لم يتحدث فرويد أو تلامذته عن كيف يحدث  
الابداع الفنى من بدايته الى منتهاه ( ص ٢٠٨ ) وأغفلوا أيضا مسألة  
التنفيذ أو الآداء ( ص ٢٠٨ ) ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان الى فن معين  
دون آخر ( ص ٢٠٨ ) لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبي العلمى

( ص ٢٠٩ ) المنهج الفرويدي شكلي وتعسفي ( ص ٢٠٩ ) التحريف والتعنت والتعسف في بحث فرويد عن دافنشي ( ص ٢١٠ ) تفسيره الجنسي لابداع دافنشي ودستويفسكي هو مجرد تبرير لنظريته ( ص ٢١٧ ) نقد فكرة التسامي الفرويدية ( ص ٢١٧ ) نظرية فرويد قاصرة في الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية ( ص ٢١٨ ) فرويد فيلسوف مثالي أكثر منه عالم نفس تجريبي ( ص ٢١٩ ) \*

ثانيا : النقد الموجه للحركة السيريالية في الفن ( من ص ٢١٩ الى ص ٢٢٣ ) \*

الحركة السيريالية في الفن تتبع مدرسة التحليل النفسي ( ص ٢١٩ ) لا يمكن للعمل الفني أن يعبر عن اللاشعور وحده بل لا بد من أن يتخلله لحظات شعورية ( ص ٢٢٠ ) السيرياليون ينتجون فنا لاشعوريا هم شاعرون به ( ص ٢٢٠ ) فرويد نفسه يكشف عن خدعة السيرياليين ( ص ٢٢٠ ) أهم نتيجة حققتها الحركة السيريالية في الفن هي اتحاد الباطن بالظاهر ( ص ٢٢١ ) على المتذوق الفني أن يكون في حالة لاشعورية كي يتقبل ابداعات السيرياليين اللاشعورية ، وهذا غير ممكن ( ص ٢٢٢ ) نفس أوجه النقد التي وجهت لفرويد وتلامذته تنطبق على الحركة السيريالية ( ص ٢٢٢ ) \*

ثالثا : النقد الموجه الى نظرية يونج ( من ص ٢٢٣ الى ص ٢٢٩ ) \*

؟ يونج يعلق أهمية كبرى في الابداع الفني على اللاشعور الجمعي والاسقاط والحدس ( ص ٢٢٣ ) أغلوطة المماثلة التي وقع فيها يونج ( ص ٢٢٤ ) يونج يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع

الخارجى ، وكيف الواقع الخارجى حسب أفكاره ( ص ٢٢٤ ) كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعى واحد الى قسم كشفى وآخر سيكولوجى ( ص ٢٢٥ ) يونج يركز على الحدس ، والحدس فكرة غامضة أكثر منها فكرة تفسيرية ( ص ٢٢٥ ) ما الذى يتميز به ابداع الفنان عن ابداعات واكتشافات غيره من العباقرة ( ص ٢٢٥ ) اذا كان اللاشعور واحدا وكان الحدس واحدا فكيف تتباين الفنون ، ولماذا يتجه الفنان الى فن معين دون آخر ؟ ( ص ٢٢٦ ) يونج يعانى من تصور آلى للنشاط النفسى مع شىء من الفرعة الحيوية ( ص ٢٢٦ ) اللاشعور الجمعى ليس أكثر من فرضية ميتافيزيقية ( ص ٢٢٧ ) كيف يمكن أن يكون الجانب الحالك من الانسان ( اللاشعور ) هو جوهر ومنبع الابداع الفنى ؟ ( ص ٢٢٧ ) مجمل النقد الموجه الى النظرية السيكلوجية ( ص ٢٢٧ )



## الباب الثالث

### رؤية جديدة

( من ص ٢٣١ الى ص ٣٢١ )

طرح فرضنا المقترح لتفسير عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها ( ص ٢٣٣ ) موقفنا يشير الى تفاعل كلى دينامى بين الانا والنحن أو بين الفنان والمجتمع ( ص ٢٣٤ ) الموقف الذاتى المتمثل فى نظرية الالهام أو العبقرية هو موقف فاشل تماما ( ص ٢٣٤ ) والموقف الذاتى فى النظرية العقلية جعلها تدور فى دائرة فكرية مفرغة ( ص ٢٣٦ ) والموقف الذاتى لدى النظرية السيكلوجية جعلها تركز على الجانب الحالك من الانسان وحسب وهو اللاشعور ( ص ٢٣٦ ) النظرية الاجتماعية ذات موقف موضوعى لكنه متطرف ( ص ٢٤١ ) تأدى بها تطرفها الى عدم الدقة والوضوح وتمسكها بخرافة العقل الجمعى أو وهم اللاشعور الجمعى ( ص ٢٤٢ ) وتأدى بها الى الفشل فى تمييز الفنان عن سائر أفراد القطيع ( ص ٢٤٢ ) والفشل فى اللقاء الضوء على أهمية الذات فى عملية الابداع الفنى ( ص ٢٤٣ ) نحن لا نوافق على تطرف الذاتيين أو تطرف الموضوعيين ( ص ٢٤٣ ) بلورة عملية الابداع الفنى فى أربعة أسئلة محددة ( ص ٢٤٤ ) فشل جميع النظريات فى تقديم اجابة مقبولة على السؤال الاول الخاص بمنبع الابداع الفنى ( ٢٤٥ ) وفشلها جميعا فى تقديم اجابة مقبولة على السؤال الثانى الخاص بعلة الابداع الفنى

( ص ٢٤٨ ) وفشلها كذلك في تقديم اجابة مقبولة على السؤال الثالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها ( ص ٢٥٦ ) أما السؤال الاخير المتعلق بكيفية تخارج الابداعات وتحقيقها فى أعمال فنية ملموسة وما يرتبط بذلك من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود المادة ووجود عمل على تلك المادة ، فلقد أجابت النظرية الاجتماعية على جزء من هذا السؤال وأهملت الباقي ، أما النظريات الاخرى فلقد التزمت الصمت الكامل وكأن المسألة لا تعنيها ( ص ٢٦١ ) النتيجة النهائية هى فشل جميع النظريات فى تفسير ووصف عملية الابداع الفنى من كل أبعادها ( ص ٢٦٢ ) ونحن نؤسس موقفنا على أربعة حقائق ( ص ٢٦٢ )

- ١ - كل ابداع فنى هو نتاج ذات مبدعه متفاعلة تفاعلا كليا وديناميا مع ذاتها ومع الابعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعى ( ص ٢٦٢ )
- ٢ - لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع فهما يكونان مجالا واحدا متفاعلا ومتماسكا ( ص ٢٦٣ )
- ٣ - خارج ذات الفنان وعالمه الخارجى لا يوجد شئ ، فلا وجود لقوى خفية أو غيبية أو شيطانية ( ص ٢٦٣ )
- ٤ - تمايز الفنون واختلافها من فنان لآخر يعزى الى ما يسمى بالاطار ( ص ٢٦٣ ) ولاهمية الاطار فى موقفنا لابد أن نتوقف عنده وقفه كبيرة ( ص ٢٦٣ ) مضمون الاطار مكتسب وليس بفطرى ( ص ٢٦٣ ) نحن نحمل فى نفوسنا عددا وافرا من الاطار ( ص ٢٦٣ ) الاطار يساهم فى تنظيم الادراك ( ص ٢٦٣ ) عملية الفهم ليست الا مجرد تنظيم للمدركات الجديدة فى أطر ( ص ٢٦٥ ) والاطار يساهم فى تنظيم التذوق ( ص ٢٦٦ ) اطلعنا على الاعمال الفنية لينجم عنه تكوين أطر لها فى الذهن ( ص ٢٦٦ ) أهم خصائص الاطار ( ص ٢٦٧ ) أنه اطار دينامى ( ص ٢٦٧ ) العادات لا تمثل الاطار من كل

جوانبه ( ص ٢٦٧ ) علاقة الانا بالاطار ليست معرفية أصلا ولكنها دينامية ( ص ٢٦٨ ) بعض النماذج التي تدور كلها حول اكتساب الاطار ( ص ٢٦٨ ) ١ — ليوناردو دافينشي ( ص ٢٦٨ ) ٢ — كيتس ( ص ٢٧٥ ) ٣ — بايرون ( ص ٢٧٧ ) ٤ — توفيق الحكيم ( ص ٢٧٩ ) تعليق على كيفية اكتساب الاطار لدى كل واحد منهم طبقا لاقواله وأعماله ( ص ٢٨٠ ) النتيجة هي : أن الاطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضروري للابداع ، ولولاه لما أبدع الفنان ( ص ٢٨٥ ) ولنا على فكرة الاطار عدة ملاحظات ( ص ٢٨٧ ) ١ — يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر في وقت واحد ( ٢٨٧ ) ٢ — ان الاطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون في درجة عليا من القوة تفوق سائر الاطر ( ص ٢٨٨ ) ٣ — ان قولنا بأن عملية الابداع يوجهها الاطار لا يعنى القضاء على جوهر الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال ( ص ٢٨٩ ) ٤ — فكرة الاطار يمكن أن تساهم في حل عدد من المشكلات مثل : أ ( مشكلة التشابه بين أعمال الفنان الواحد • ب ) مشكلة وحدة الاسلوب بين مجموعة من الفنانين • ج ) مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق ( ص ٢٨٩ ) ٥ — ان الاطار اللازم للفنان المبدع لا يمكن اكتسابه الا بعملية تذوق منظمة تنظيما خاصا ، وموجهة توجيهها معين ، وبالتالي تكون لها دلالة خاصة عنده ( ص ٢٩١ ) ٦ — والمران في حدود الاطار يساهم في تنظيم الاطار وزيادة قدرته ورسوخه ( ص ٢٩٢ ) الفرق بين الاطار عند الفنان والاطار عند المتذوق ( ص ٢٩٣ ) فكرة الاطار هي الفكرة الوحيدة التي تستطيع أن تبين سبب اختلاف اتجاه الفنان الى فن معين دون آخر ، وهي النقطة التي فشلت في بيانها كل النظريات السابقة ( ص ٢٩٤ ) نحن نؤكد على أن شخصية الفنان المبدع

شخصية عاقلة انفعالية صانعة تعيش في بيئة ذات مضمون ثقافي تاريخي اجتماعي ، تتبادل معها الاثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة ، من خلال اطار نوعي اكتسبت مضمونه من الخارج ( ص ٢٩٤ ) كما نؤكد أن أفكار الفنان ليست فطرية في عقله ، أو كامنة في داخله ، ولا يوحى اليه بها من قوى خفية أو غيبية ، أنها مكتسبة من الخارج ( ص ٢٩٥ ) ونؤكد أيضا أن انفعالية الفنان وتوتره النفسي ليست نتاج باطنه ، ولكنها نتاج واقع خارجي خصب زاخر بالاحداث والاقوال والافعال ( ص ٢٩٥ ) وتؤكد أخيرا على أن الفنان حينما يحقق ابداعه في مادة ما ، ومن خلال العمل ، فانه يستعيد النحن ، فيعاد اليه اثرانه ( ص ٢٩٦ ) ونحن نعرض موقفنا أيضا لنفس الامتحان بنفس الاسئلة التي سبق تقديمها للنظريات السابقة ( ص ٢٩٧ ) ان منبع الابداع الفني في نظرنا يتمثل في شخصية الفنان ككل ووحدة دينامية متفاعلة مع بيئتها ذات الابعاد الاجتماعية والتاريخية ( ص ٢٩٨ ) وعلة الابداع الفني في رأينا تكمن في انفعال الفنان وتوتره ازاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية ، تثيره وتوتر وجدانه ، وتكون هي السبب أو العلة في دفعه الى الابداع وفقا لاطاره ذي المضمون المكتسب من الخارج ( ص ٢٩٩ ) وموقفنا ينجح تماما في اعطاء وصف كامل لعملية الابداع الفني من ألفها الى يائها : أي من لحظات ما قبل الالهام الى لحظات الالهام ثم الى لحظات ما بعد الالهام ( ص ٣٠٩ ) وهو يتميز بتقديم اجابة دقيقة وافية على السؤال الاخير ، مبينا كيفية تخارج الابداعات في أعمال فنية ملموسة ، وموضحا دور العمل ، وأهمية المادة ومفسرا وواصفا لتمايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الاعمال

الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجة ( ص ٣٠٩ ) النتيجة هي أن  
موقفنا هو الموقف الوحيد الذي يستطيع الصمود أمام مشكلة من أعقد  
المشاكل الفنية تفسيراً ووصفاً ( ص ٣٢١ ) •



## الباب الرابع

### تذوق الفنون الجميلة

( من ص ٣٢٣ الى ص ٣٩١ )

تقديم : الابداع الفنى ليس الخطوة الوحيدة والنهائية فى مجال الفنون الجميلة ( ص ٣٢٥ ) التعبيرات الفنية المختلفة الناجمة عن الابداعات الفنية (ص٣٢٥) وتذوق الجمهور للاعمال الفنية (ص٣٢٥) .

الفصل الاول : تقسيمات الفنون الجميلة ( من ص ٣٢٧ الى ص ٣٣٧ ) الفنون الكلامية والفنون التشكيلية ( ص ٣٢٩ ) الفنون المكانية والفنون الزمانية ( ص ٣٢٩ ) فنون الحركة وفنون السكون والفنون الشعرية ( ص ٣٣٠ ) فنون تتعلق بالعالم والكلمة والشاعر وفنون تتعلق بالشيء والعين والفنون التشكيلية ( ص ٣٣١ ) تقسيم شارل لالو للفنون الى اقسام سبعة ( ص ٣٣٤ ) تقسيم الفنون طبقا للحواس عند موريس نيدونسل ( ص ٣٣٥ ) تصنيف سوريو للفنون ( ص ٣٣٦ ) .

الفصل الثانى : تذوق الفنون الجميلة ( من ص ٣٣٩ الى ص ٣٧٥ ) التذوق تأمل ومشاركة ( ص ٣٤١ ) تذوق الفن أم تذوق الطبيعة ( ص ٣٤٥ ) أنماط المتذوقين الجمالين ( ص ٣٥١ ) خطوات التذوق الفنى ( ص ٣٥٥ ) التذوق الفنى والانفعال ( ص ٣٦١ ) التذوق الفنى والزمان ( ص ٣٦٧ ) التذوق الجمالى والنقد الفنى ( ص ٣٧٣ ) .

الفصل الثالث : تربية الذوق الجمالى ( من ص ٣٣٧ الى ص ٣٩١ )  
الذوق بين الذاتية والموضوعية ( ص ٣٧٩ ) طرق تربية الذوق الجمالى  
( ص ٣٧٩ ) الحذف التدريجى لكل ما هو قبيح ( ص ٣٨٤ ) تكرار  
المثل أمام الموضوع ( ص ٣٨٤ ) الطريقة المقارنة ( ص ٣٨٥ ) المعرفة  
الملائمة لتربية الذوق الجمالى ( ص ٣٨٧ ) هل تؤدى طريقة المقارنة الى  
تربية الذوق الجمالى ؟ ( ص ٣٩٠ ) متى تكون المعرفة الجمالية مرتبطة  
بالموضوع ؟ ( ص ٣٩١ ) \*

### مختارات من الصور الفنية

### ثبت بأهم المراجع العربية والاجنبية

( من ص ٤٤٧ الى ص ٤٥١ )

( من ص ٤٥٣ الى ص ٤٦١ )

ثبت بالمراجع العربية

ثبت بالمراجع الاجنبية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



# الباب الأول

## النظريات المفسرة للابداع الفنى

- ١ — نظرية الالهام أو العبقرية •
  - ٢ — النظرية العقلية •
  - ٣ — النظرية الاجتماعية •
  - ٤ — النظرية السيكلوجية •
- 
- أ ( مدرسة التحليل النفسى ( فرويد ) •
  - ب ( الحركة السيريالية فى الفن •
  - ج ( اللاشعور الجمعى عند يونج •



## النظريات المفسرة للابداع الفنى

لا شك أن مشكلة الابداع الفنى من أعمق المشاكل وأعقدها على حد سواء ، فهى أعمقها لأنها ترتبط بالاعماق الدفينة للفنان والتي أنبثق عنها عمله الفنى ، ومن ثم فهى لا تتظر فى نتاج فنى ملموس قدر نظرها فى منبع وعلة وكيفية حدوث هذا النتاج ، وهى أعقدها لان البدايات الشاحبة الكامنة غالبا ما تكون غامضة ومعقدة عن النتاج الفنى الظاهر . وهى بالاضافة الى ذلك أهم مسائل الفن باعتبار أن الابداع ابتكار ينم عن أصالة ، وأصالة تنم عن عبقرية ، وعبقرية تكشف عن عظمة الفنان وجدته . يقول ليفيو روزو L. Rusu «أن البحث فى الابداع الفنى هو المقدمة الاولى لكل بحث استيطيقي»<sup>(١)</sup> . ويذكر هيرن Y. Hirn «أن دراسة الابداع الفنى هى أعظم البدايات ملائمة لفهم الفن» . ويشترط لسنج T. Lessing أن تكون دراسة الفعل أو التعبير المبدع شرطا أوليا لاقامة الاستطيقا على أسس سليمة . يقول لسنج «ان الشرط الاول لاقامة الاستطيقا على أسس مبتكرة هو الاهتمام بشخصية الفنانين أولا وقبل كل شيء ... ذلك أن كل عمل فنى فعل وتعبير لارادة مبدعة» .

---

1 — Rusu; L : Essai sur la création Artistique, Paris, Alcan 1935, P. 1.

كما ويذهب مويتمان Meumann الى أن «مبدع الفن والجمال هو الجدير بأن يكون مبدأ البحث في هذا المجال»<sup>(٢)</sup> .

ولأهمية هذه المشكلة وتعقدها وتعمقها تناولها الباحثون بالدرس والتمحيص وسال مداد المفكرين والفلاسفة والفنانين حولها ، وتشعبت الآراء والمواقف بصددتها ، فمنهم من ذهب الى أن عملية الابداع الفنى ترجع الى نوع من الوحي والالهام ، ومنهم من عاد بها الى قوة العقل والفكر ، ومنهم من تلمس أصولها فى ثنايا المجتمع والسوسيولوجيا Sociology ، ومنهم من وصل بين هذه الاصول وبين السيكلوجيا Psychology أو اللاشعور على وجه خاص .

على أنه يجب أن نضع فى ذهننا دائما أن مشكلة الابداع الفنى ليست وليدة اليوم أو الأمس القريب ، فان جذورها لتمتد حتى بواكير الفكر الفلسفى وارهاساته الاولى المتغلغلة فى أعماق التاريخ ، فيحدثنا تاريخ الفلسفة عن أن هوميروس وهيراقليطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو كانوا أول من تحدث عن هذه المشكلة ، كل بحسب نضج مرحلته ، وحسب نضج فكره ، وحسب موقفه الميتافيزيقى .

واذا كان الاختلاف هو جوهر الفكر الفلسفى لارتباطه بالحرية ، فلاشك أن هذا الاختلاف قد انعكس بدوره على الفن وعلى مشكلته الاولى وهى الابداع الفنى خصوصا وأن الفن قد نشأ فى أحضان الفلسفة ،

---

(٢) أنظر مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ( فى الشعر خاصة ) • دار المعارف بمصر ١٩٥٩ ص ٢٥ .

وترعرع في كنفها • ولعل أول بادرة اختلاف هي تلك التي قامت بين نظريتي أفلاطون وأرسطو ، ذلك الاختلاف الذي ازداد ثراء وغنى بفضل إضافات وتعليقات وتغييرات ونقد جمهرة من الفلاسفة والفنانين والمفكرين جاءت في فترات متلاحقة ومتعاقبة ، إلا أن الأمر لم يقتصر على ذلك ، إذ سرعان ما قدم رجال الفن والفلسفة والعلم نظريات وإسهامات مبتكرة وأصيلة تبتعد عن فكر هذين العملاقين اليونانيين، تسبر أغوار تلك المشكلة وتقدم تفسيرات جديدة ، وتأويلات مبتكرة على أساس فلسفي أحيانا وعلى أسس علمية في أحيان أخرى •

ونحن نجد لدينا الآن أبحاثا مستفيضة وكثيرة عن مشكلة الابداع الفني ، منها ما هو تاريخي ويكتفى بسرد أو تعقب الآراء المتتالية للفلاسفة والفنانين ، ومنها ما هو وصفي يكتفى بوصف الابداع الفني في مظاهره الخاصة ، ومنها ما هو تصنيفي يركز على تصنيف عمليات الابداع ومنها ما هو تفسيري يحاول أن يصل الى مستوى النظرية اما عن طريق فلسفي نظري واما عن طريق علمي تجريبي\*.

---

(\*) لمعرفة أدق بالاتجاهات التي تناولت مشكلة الابداع الفني من زوايا مختلفة يمكن للقارئ أن يرجع الى الأبحاث التالية :

1 — The Creative process (A Mentor Book, New York 1958).

وهو يحتوي على آراء ٣٨ فنانا وناقدا فنيا حول مشكلة الابداع الفني ، مأخوذة من صميم أعمالهم •

2 — Clay; F. : The origin of the sense of Beauty, London, J. Murray, 1917.

3 — Downey, J. : Creative Imagination, London, Kegan paul, 1929.

وسنحاول فيما يلي أن نعرض لمشكلة الابداع الفنى من خلال

---

4 — Guilford, j. p. : Creativity, Amer. prychologist, 1950, 5, PP. 444-454.

5 — Guilford, j, p. : Creative Abilites in the Arts, Psychol. Rev. 1957, 64, PP. 110-118.

6 — Kretschmer, E. : The psychology of the Men of Genius, tr. by R.B. Cattell, London, Kegan paul, 1933.

7 — Ribot, T. : L'imagination Créatrice, Paris Alcan 6 eme ed., 1921.

8 — Rusu, L. : Essai Sur la création Artistique, Paris, Alcan 1935

9 — Sachs. H. : The creative unconscious, Boston, 1942.

10 — Soueif, M. i. : Tests of creativity, Review Critique and clinical implications, Annals of the faculty of Arts, Ain shams university, 1959, PP. 19-43.

11 — Stein, M.i. : Transactional Approach to Creativty, Research conference on the identification of Creative Scientific Talent, University of Utah, August, 1955, PP. 171-181.

12 — Thurstone, L.L. : Creative Talent, Applications of psychology. New York, 1952. PP. 18-37.

13 — Wilson & others : A factor - Analytic study of creative Thinking Abilities, psychometrika, 1954, 19, PP. 297-311.

(٣) كما يمكن للقارئ أن يرجع الى أبحاث باتريك القيمة عن:

A — Creative Though in Poets, Arch. psychol., 1935, 26.

B — Creative Thought in Artists, Arch. psychol., 1935, 26.

C — Creative Thought in Artists, J. Psychol., 1937, 4, PP. 35-73.

D — The relation of whole and part in Creative Thought, Amer. j. psychol., 1941, 46.

النظريات المفسرة لذلك الابداع ، فلعل هذه النظريات على تفاوتها توضح الجوانب المعقدة التي تعلقت بها المشكلة التي يجوز لنا أن نطلق عليها قفل الفن لغموضها وتعقدها في نفس الوقت التي هي مفتاحه باعتبارها المدخل الرئيسي والهام لمختلف الفنون •



## ١ - نظرية الالهام أو العبقرية

ان شذرات هذه النظرية نجدها عند هوميروس وهيراقليطس ، فلقد استجـدى هوميروس فى بداية الالـيـاذة ربـات الشعر. أن تتعن عليه بالالهام ، كما تحدث هيراقليطس فيلسوف التغير اليونانى والذى كان يتمتع بعبقرية الشاعر عن نفسه قائلاً «لننى كالعراقات اللواتى يصدرن فى كلامهن عن وحى والهام ، وتردد أصواتهن حقائق الهية على مر العصور»<sup>(١)</sup> الا أن افلاطون يعد هو المسئول تاريخيا عن هذه النظرية ، واليه تنسب •

وقبل أن نتحدث عن أصول هذه النظرية عند افلاطون ، لابد أن نلقى بميصا من الضوء عليها ، فنظرية الالهام أو العبقرية تفسر ميلاد العمل الفنى ، أو عملية الخلق الفنى ، بارجاعها الى نوع من الوحى أو الالهام ، فالفنان يستلهم عمله للفنى لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى لا شعور دفين ، وانما هو يستلهم هذا من قوة الهية عليا ، أو من وحى سماوى خارق أو من هواجس سحرية غيبية ، أو حتى من شياطين خفية •

---

(١) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ترجمة سامى الدروبي دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ١٢٨ •

واذا عدنا الآن الى أفلاطون لوجدنا على التو النص الممتاز التالى  
الذى يعبر عن تلك النظرية بكل وضوح وتكامل • ويقول افلاطون محاورا  
مخاطبة فى محاوره أيون Ion أو عن الياذة :

«ان براعتك فى الكلام عن هوميروس لاتعزى الى فن كما قلت لك  
منذ لحظة ، لكنها تأتيتك من قوة الهية تحركك : قوة كالتى فى الحجر الذى  
سماه يوريبيديس (مغناطيس) وسماه الآخرون حجر هيراكليا ••• لان  
هذا الحجر لا يجذب اليه الحلقات الحديدية نفسها ليس غير ، بل أنه  
يعطيها قوة تمكنها من احداث هذا الذى يحدثه ، أى جذب حلقات أخرى،  
بحيث أن سلسلة طويلة جدا من الحلقات الحديدية يمكن أن تتصل بعضها  
ببعض • وبنفس هذه الطريقة تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين  
يلهمون بدورهم غيرهم ، وبذا تتصل الحلقات ، لان شعراء الملاحم  
المتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى  
للهى ، وكذلك الامر فى حالة الشعراء الغنائيين الممتازين ، وكما أن كهنة  
الآلهة كوبيلا ••• لا يرقصون الا اذا فقدوا صوابهم ، فذلك الشعراء  
الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون اذ حينما يبدأون  
اللمن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف ، وينزل عليهم الوحى  
الالهى ، مثل كاهنات باخوس ••• عندما ينزل الوحى الالهى يهزين ولا  
يعين ، ويحلبن مياه الانهار لبنا وعسلا ، وما عمل روح الشعراء الغنائيين  
الا هذا كما يعترفون هم أنفسهم ، ذلك أنهم يقولون أنهم يطيرون مثل  
النحل فينهلون الاشعار التى ينقلونها اليها من ينابيع تفيض عسلا فى  
حدائق ربات الشعر ووديانها ، وهم فى ذلك محقون ، لان الشاعر كائن  
أثيرى مقدس ذو جناحين ، لايمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه

وعقله • ومادام الانسان يحتفظ بعقله فانه لا يستطيع أن ينظم الشعر  
أو أن يتنبأ بالغيب ، ومادام الشعراء لا ينظمون أو ينشدون القصائد  
العديدة الجميلة عن فن ولكن عن موهبة الهية كما تفعل أنت عند الكلام  
عن شعر هوميروس ، لذلك فكل منهم لا يستطيع الا اتقان ما تلهمه لياه  
ربة الشعر ، فهذا يتقن الاشعار الديثورامبية وآخر أشعار المديح وثالث  
أشعار الجوقة ورابع أشعار الملاحم وخامس الشعر الايامبى ، بينما كل  
منهم لا يجيد أنواع الشعر الاخرى ، لانهم لا ينطقون بهذه الاشعار عن  
فن ولكن عن وحى الهى ، ذلك أنهم لو اتقنوا فى اجادة الكلام فى موضع  
بعينه لاستطاعوا أن يطبقوا هذا الفن فى سائر الموضوعات أو فى أى  
منها لذلك يفقدهم الاله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالانبياء والعرافين  
الملهمين حتى ندرك ، نحن السامعين ، أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا  
بهذا الشعر الرائع الا غير شاعرين بأنفسهم ، وأنه الاله نفسه هو الذى  
يكلمنا ويحدثنا بالسنتهم • وأكبر دليل على ما أقوله هو تونيخوس •••  
الخالكىدى الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، لكنه نظم نشيد  
أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله،  
وهو من (ابداع ربة الشعر) كما يعترف الشاعر نفسه • ويبدو لى أن  
الاله يبين بهذا الدليل ، بما لا يسمح لنا بالشك ، ان هذا الشعر الجميل  
ليس من صنع الانسان ولا من نظم البشر ، لكنه سماوى من صنع الآلهة •  
وما الشعراء الا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الاله الذى يحل فيه ،  
ولا ثبات ذلك تعمد الاله أن ينطق أتفه الشعراء بأروع الشعر الغنائى •  
ألا ترى الصدق فيما أقول يا أيون ؟ » (٢) •

---

(٢) أفلاطون : محاوره أيون أو عن الالياذة ، ترجمة محمد صقر خفاجة  
وسهير القلماوى ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ • ص ٣٧ •

ويتضح من النص السابق أن أفلاطون هو أول من أرسى نظرية  
الالهام مقيما الحجج ، ومستندا الى الأدلة ، منتهايا الى أن الابداع  
الفنى لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الالهام أو الوحي الالهى ، مقررًا  
أن الفنان ما هو الا انسان موهوب احتضنته الالهة وخصته بنعمة الوحي  
أو الالهام . ثم جاءت الافلاطونية الجديدة ، فعملت على توطيد تلك  
النظرة الصوفية للفن ، حتى لقد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان موجود  
غير عادى قد حباه الله ملكة الابداع الفنى التى تكسب كل من تلمسه  
طابع السحر والاعجاز ، وهذا ما نادى به على وجه الخصوص  
الافلاطونيون فى عصر النهضة ، اذ كانوا يمجّدون الفنان ويفسرون  
الاعمال الفنية بأنها ثمرة للكمة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس<sup>(٣)</sup> .

والحق أن التأملات اليونانية ومنها الافلاطونية فى الجمال وفى  
الابداع الفنى ارتبطت ارتباطا وثيقا بالابحاث الميتافيزيقية<sup>(٤)</sup> ، فاذا  
كان الفن مصدره الهام صادر عن ربّات الفنون\* فان ربّات الفنون هذه  
ليست الا اشارات رمزية أسطورية فى محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر  
هذا الالهام من الناحية الميتافيزيقية — يبقى — فى الجمال بالذات ،  
فربّات الفنون الاسطوريات هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات .  
وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن فى نهاية الامر هو المثال المعقول

---

(٣) زكريا ابراهيم : مشكاة الفن ، القاهرة ، مكتبة مضر ١٩٥٩ ، ص ١٥٣

4 — Encyclopaedia of Religion and Ethics, vol. 2 P. 444.

(\*) كان اليونانيون يرون أن للفنون ربّات ، ذلك أن الاسطورة اليونانية  
ترى أنه كان لكبير الآلهة (زوس) القابع على جبل الاولمب — كانت له — تسع  
بنات هن ربّات الفنون وتسميهن الاسطورة The Muses ، وكل ربة من هذه

للجمال ، تلك للوحدة المتعالية عن الحسن ، والتي تقترب في عالم وراء  
عالمنا وهو العالم المعقول<sup>(٥)</sup> .

وإذا كانت الأفلاطونية الجديدة امتدادا لأفلاطون ، فإنها مع ذلك  
قد خلطت الجمال باللاهوت ، بحيث لم يعد المجال يسمح للبحث في  
العبقرية المبدعة وهي مستقلة<sup>(٦)</sup> . فلقد ارتبط بالمبدأ الواحد عند  
أفلوطين ، وهذا المبدأ الواحد وهو خير بحث هو الذي تصدر عنه الصور  
المشعة<sup>(٧)</sup> . وبعبارة أخرى فإن الله هو مصدر الصور الفنية ومبدعها  
وهو يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين . وطبقا لنظرية الفيض

---

= الربات تختص برعاية فن من الفنون ، فلنثر ربة ، وللخطابة ربة ، وللدراما  
ربة ، وللكوميديا ربة . . . وهكذا . وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه  
الربات كل عام ، ويقوم تلاميذ المدرسة في الأكاديمية بطقوس شبه دينية  
موجهة إلى الربات - وكان هذا الاحتفال يجرى سنويا حتى عهد الامبراطور  
جستنيان في أوائل القرن الثالث الميلادي - ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى  
الأورفية القديمة وطقوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله  
الخمر وقطاف العنب، وكان ذلك في فترة الربيع حيث تكتسى الطبيعة أثوابا من  
الجمال الرائع وتنتشى فيها الحياة بجميع صورها سواء في ذلك الكائنات الحية  
أو الطبيعة . ونخلص من هذا إلى أن الارتباط كان واضحا بين الطقوس الموجهة  
إلى ربات الفنون في مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفية في أيامها . ( عن  
كتاب فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة للدكتور محمد علي أبو ريان  
ص ١٣ - ١٤ ) .

(٥) محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار  
القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ ، ص ١٤ ، ١٥ .

6 — Egger : Essai Sur l'Histoire de la critique chez les Grecs,  
2 éime ed, Paris 1889, P. 473.

7 — Charles Beranard : Esthétique et critique. Edition For-  
mes, Paris 1946, P. 97.

أو الصدور الافلوطينية يكون الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى جمال •  
بينما تتناقص درجات الكمال والسمو كلما ابتعدنا عن الجمال الالهى  
وبمقدار هذا الابتعاد ، وعلى الفنان اذن أن يتخلص من روابط البدن ،  
وأن يتطهر وأن يتسامى عن الجمال الجزئى ، وأن يصعد من عالمه مارا  
بمحطات روحية تمثل الاقانيم الثلاثة ، حتى يتحد بالله مبدأ الكون وسر  
عظمته ووحدته وجماله ، هنالك يلهمه الله من ضيائه ومن جماله ، أو يشهد  
الفنان الجمال العلوى الابدى •

الا أن أفلاطين يحدثنا عن أشعة الهية تصدر من المبدأ الاوحد الى  
الانسان أو الفنان مباشرة دون تدخل من وساطات أو أقانيم ، فتلهم من  
حلت في قلبه ، وتدفعه الى اقدام ينتج عنه ترديد ابداعات الهية عليا •

ولقد أثر أفلاطون والافلاطونية الجديدة فى الكثير من كتاب وفلاسفة  
العصور الوسطى ، فهذا أوغسطين يذكر أن الجمال هو الوحدة أى  
الله<sup>(٨)</sup> • وأن قوانين الجمال والفن كالتساوى والتشابه والانسجام ماهى  
الا انعكاسات للحقيقة أو الكلمة أو الله<sup>(٩)</sup> • وهذا سانت بازيل St. Basil  
يمزج بين الفن واللاهوت ، ويتبنى الافلاطونية الحديثة ، ويدافع عنها  
فى كتابات ظهرت تحت اسم مستعار هو ديونيسيوس (وكان للاخير  
أكبر الاثر فى استطبيقا العصور الوسطى)<sup>(١٠)</sup> • وتكفى نظرة واحدة فى  
عناوين مؤلفات بازيل لكى نعرف أنه مزج الافلاطونية بالمسيحية ، ولكى

---

8 — Ibid : P. 280.

9 — Ibid : P. 281.

10 — Encyclopaedia of Religion and Ethics, vol. 2, P. 446.

نقبتن تغلغل الاتجاه الروحي أو المثالي الأفلاطوني الممتزج بالمسيحية  
فعناوين كتبه هي : « المراتب السماوية » « المراتب الكهنوتية » ،  
« الاسماء المقدسة » •

وكان لابد مع وجود الدين المسيحي أن تتغير بعض المسميات ، فلقد  
أصبح مبدأ الخير الاسمى هو الاله المسيحي ، وتحدد سلم الجـدل  
الصاعد وللهابط بمسميات روحية — ان صح التعبير — تبدأ من مصدر  
الاشياء الجميلة فى الطبيعة مارة بالجمال العلوى ثم بالخيرية فالحكمة  
فالاله • وهذه تمثل مراحل لرؤية الخالق ذاته (١١) •

ويخطئ من يظن أن الحديث عن نظرية الالهام والعبقرية قد توقف  
بعد العصور الوسطى ، أعنى أنه قد انتهى الحديث عنها بعد أن تنبه  
جمهرة المفكرين والفنانين وبعض الفلاسفة الى ضرورة فصل الدين أو  
اللاهوت عن العلم والفن ، ذلك لاننا نجد بين أيدينا وعلى المستويين  
الحديث والمعاصر إسهامات وفيرة ، وآراء عدة ، تؤكد استمرارية هذه  
النظرية ، وتوحى بأنها سوف تستمر أبدا •

ويعزى الى الرومانتيكية الفضل فى بعث واحياء وتغذية هذه النظرية،  
والرومانتيكية حركة فنية وأدبية عارضت الحركة الكلاسيكية التى سيطرت  
قرونا طوالا ، ففى حين اهتم الكلاسيكيون بالعقل ومنحوه السلطان  
المطلق ، اهتم الرومانتيكيون بالعاطفة فى جموحها وجيشانها ، وسلموا

---

11 — Croce; B. : Aesthetic 2 nd impr. of 2nd ed., 1953. P.  
175.

القيادة للقلب منبع الالهام ، فهذا «الفرد دى موسيه» يعلن أن أول وأهم مسألة عنده هي ألا يلقى بالا الى العقل ويقول لاحد أصدقائه ناصحا «اقرع باب القلب ، ففيه وحده العبقرية»<sup>(١٣)</sup> ، وهذا ديلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) يشبه الرومانتيكية بأنها «حمى الجذل التي تطيح بكل شيء، وتتغلب على كل شيء ، وأنها بمثابة حمم للبركان التي لا مفر من أن تشق طريقها بكل قوة واندفاع وتخرج الى النور»<sup>(١٣)</sup> .

والخلق الفني أو الابداع الفني عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية ، والبحث عن العبقرية عندهم يقودنا الى مصدر الهى لها ، ولهذا فان الرومانتيكى يعتقد أنه حاصل على نوع من العبقرية ، وأن مصدر هذه العبقرية لا يمكن أن يكون غير الهى ، وكان هذا هو سبب ما اتصف به من كبرياء وغرابة .

والرومانتيكى يركن دائما الى الخيال ، ويبتعد عن الواقع . يقول روسو «لو تحولت خيالاتى الى حقائق لما اكتفيت بها ، بل لظلت أتخيل وأحلم ، لا تقف رغبتى عند حد ، لانى لازال أجد فى نفسى فراغا لا يملؤه شيء ، انه نوع من انطلاق القلب نحو مصدر متعة لا علم لى بها ، ولكنى أحس بحاجتى اليها»<sup>(١٤)</sup> ، ويقول نيتشه «إن الالهام ضرب من السكر والنشوة والتخدير ، كما أن الخيال الفني ضرب من الحلم أو الهلوسة

---

12 — A. De Musset : Poesies complètes, Paris 1947, P.118.  
Faust

(١٣) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ، ص ٧٣ .

14 — Brehier, E, : Histoire de la philosophie. vol. II P.486.

أو الهذيان» ، وكان بتهوفن «يستمتع في داخله الى سيمفونياته، ويخيل اليه فيما قال انه يسمع الله يهمس في أذنيه»<sup>(١٥)</sup> . ما أروع خيال جوته حينما يتمنى في فاوست Faust أن يكون له جناحان يتبع بهما الشمس في تحليقها : النهار من أمامه والليل من ورائه والسماء دون رأسه والموج تحت أقدامه ، وحينئذ يتاح له أن يكشف عن الحقيقة التي أخفتها عنه العلوم<sup>(١٦)</sup> . ويتبع الخيال اغتراب الرومانتيكي عن الزمان وعن المكان لكي يخلق بروحه في عالم لازمكاني . يقول جيرار دي نرفال «لكل فنان وطن مثالي غالبا ما يكون بعيدا عن وطنه الأصلي ، ترتاح فيه موهبته الفنية»<sup>(١٧)</sup> .

ولقد أفاض الرومانتيكيون أيضا في باب الاحلام ، والحلم يتناسب تماما مع نظرية الالهام ، كما يتناسب معها الخيال وكل ما هو لا واقعي أو تاريخي أو لا مادي . يقول الفيلسوف الألماني هردر Herder ان «للاحلام قوة عجيبة ، ففيها تتكشف ثنائية أنفسنا ، لان الاحلام حوار نقوم به ونمثل فيه المتكلم والسامع معا» ويقول جان بول ريتشر jan-paul Richer (١٧٦٣ — ١٨٢٥) أن «الحلم موطن الخيال ولا يمكن بحال مقارنة ما يتجلى فيه من مناظر بما تجود لنا به الارض» كما أكثر هوفمان Hoffmann (١٧٦٦ — ١٨١٢) من استخدام الاحلام في رواياته<sup>(١٨)</sup> . ويروي عن الشاعر الانجليزي المشهور كولردج

---

(١٥) جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة سامي

الدروبي ، دار اليقظة العربية بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ١٩ .

16 — Goethe : Théâtre complet. P. 962.

17. Baldensperger: F. : La Litterataire. P. 164.

18 — Bogiun : L'ame Romantique et le Reve, Paris 1946, PP. 188—189.

Coleridge (١٧٧١ - ١٨٢٤) والذي باعد بين الوصول الى الحقيقة وبين من يفتقد الى العاطفة بقوله « ان الحقيقة لا يصل اليها الا ذو العاطفة »<sup>(١٩)</sup> - يروى عنه - أنه كتب قصيدة كوبلاخان Khublakhan كما لو كان مسحورا<sup>(٢٠)</sup> ، كما ذهب كيتس ورامبو ورودان الى أن الفنان بصدد الالهام يكون كمن يحلم ، شاهدا لرؤى تمر من أمامه • ويقول فليكس كلاي أن مجيء لحظات الابداع الفجائية غير مرهون بدعائنا كالنوم والاحلام<sup>(٢١)</sup> وقال شاتوبريان «اننى لاستلقى على سريري ، وأغمض عيني تماما ، ولا أقوم بأى مجهود، بل أدع التأثيرات تتتابع فوق شاشة عقلي ، دون أن أتدخل فى مجراها على الاطلاق ••• وهكذا أنظر الى ذاتى فأرى الأشياء وهى تتكون فى باطنى ، انه الحلم أو قل أنه الملائعور<sup>(٢٢)</sup> ، وكان فكتور هوجو يعتقد أن «الاحلام هى المنافذ المظلمة بالانسان على عالم الخلود»<sup>(٢٣)</sup> • ويذهب زكريا ابراهيم الى أن الفنان لا يخرج عن كونه مجرد شخص مصاب بالتجول أثناء النوم Somnambulist ، وهو مضطر الى المضي فى طريقه دون أدنى تدخل من جانب ارادته أو نشاطه الشعوري أو آليات الضبط الموجودة لديه ، ولو أننا أيقظنا الفنان ، لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية ••• ومعنى هذا ان الفن هو حلم يقظة نستسلم له عن رضا وطواعية<sup>(٢٤)</sup> •

19 — Tiegham, P. V. : Le Romantisme dans la litterature Européene. P. 250.

20 — Henri Delacroix : Psychologie de l'art. Paris, Alcan

21 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty, London 1917, P. 244.

(٢٢) عن زكريا ابراهيم : مشكلة الفن • ص ٥٣ - ١٥٤ •

23 — Beguin : L'ame Romantique et le Reve, 92.

(٢٤) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦

ص ٢٩٦ •

والواقع أنه كثيرا ما تردد في فلسفة الرومانتيكيين أن الحلم ايجاء الى الانسان بجوهر نفسه ، وأنه أخص خصائص الحياة ، وأكثر مظاهرها جدة ، وأنه فى صفائه صورة للنفس الصادقة ، ورباط ما بين الانسان والعالم ، وطريقة لمعرفة ما وراء الشعور وما وراء للطبيعة<sup>(٢٥)</sup> . وخلاصة القول هى أن الحلم قد يعطينا بعض الهامات نجتمعها ونصيغها فى اليقظة<sup>(٢٦)</sup> .

وتوسع الرومانتيكيون أيضا فى مجال الحب بالمفهوم الافلاطونى ، اذ أصبح الحب عندهم فضيلة من أعظم الفضائل ، يتم به تطهير النفوس ، والتكفير عن الخطايا ، وفى مسرحية هوجو « ماريون ديلورم » تكفر البغى عن خطاياها بواسطة الحب والاخلاص فيه ، ونفس الامر نجده فى قصة « غادة الكاميليا » لالكسندر دوماس الابن ، بل تحولت العاطفة عندهم الى نوع مثالى عذرى ، وفى مسرحية هوجو « روى بلاس » Ruy Blas نجده ينطق البطل ليعترف بحبه للملكة فيقول « أحبك حبا صادقا . . وأسفاه . . انى أحلم بك حلم الاعمى بالضوء ، سيدتى اصغى الى ، عندى أحلام لا نهاية لها ، أحبك من قريب ومن بعيد وفى أعماق الظلام ، ولا أجرؤ على لمس طرف أصبعك »<sup>(٢٧)</sup> ويقول ألفريد دى موسيه فى قصيدة له « أحب ، وأستطيع أن أصرح بلا مبالاة انى أحب . . وقد عقدت العهد

---

25 — Béguin : L'ame Romantique et le Reve, 92.

(٢٦) مصطفى سوييف ، الاسس النفسية للابداع الفنى ، فى الشعر خاصة،

ص ص ١٩٣ - ١٩٤ .

27 — Hugo, V. : Ruy Blass, acte III, Scene 3, vers 1223-1227.

أن أحب حبا خاليا من الامل ولكنه ليس خاليا من السعادة ، انى أراك  
وهذا حسبي » (٢٨) •

وبديهي أن تحتل المرأة عند الرومانتيكيين مكانا رفيعا لم تظفر به من  
قبل فلقد أكد أكثر الرومانتيكيين على أن المرأة ملك هبط من السماء ، يظهر  
قلوبنا بالحب ، ويرقى عواطفنا ، ويذكى شعورنا ، ويشجعنا على النهوض  
بواجباتنا •

واذا كانت العبقرية تفردا وأصالة فلقد احتفى الرومانتيكيون بالتميز  
الفردى بحيث أصبح الرومانتيكى « يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط ،  
غريبا بين غرباء ، ( أنا ) منفردة في مواجهة ( اللا أنا ) الهائلة ، وأدى ذلك  
الى تقوية الشعور بالذات » (٢٩) •

أثرى الرومانتيكيون اذن نظرية الالهام أو العبقرية بأقوالهم وأعمالهم  
الفنية ، ولكن لا زال أمامنا المزيد من الأقوال والاعمال تؤيد بكل وضوح  
وقوة الاصل الالهى للفن وللإبداع الفنى فنجد لبس يقول « كل عمل فنى  
انما هو منزل من السماء ، انه هبة الآلهة » ، ويحدثنا جوته عن الابداع  
الفنى فيقول « ان كل أثر يتبلور فى فن عظيم ، وكل نظرة عميقة ذات  
دلالة رفيعة ، وكل فكرة ثرية تنطوى على جدة وخصوبة ، هذه كلها لا بد  
وأن تهرب بالضرورة من كل سيطرة بشرية ، كما لا بد وأن ترتفع على شتى  
القوى الدنيوية لكى تعلن أن الانسان أسير لاله أو شيطان يمتلكه ، يكون  
أداة طيبة فى يده أو قابلا فريدا لشتى التأثيرات الالهية أو حتى

---

28 — A. De Musset : Poesies complètes, Ninon, P. 315.

(٢٩) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٧٢ •

الشيطنانية» ولا غرو أن وصف جوته الفنان بعد ذلك بأنه نصف اله • وقد روت لنا جورج صاند عن الموسيقار المشهور شوبان Chopin أن الابداع عنده كان تلقائيا سحريا ، فكان يجده دون أن يتوقعه ، وكأنما هو معجزة كانت تتحقق كاملة مفاجئة رائعة كأحسن ما يكون الابداع ، كما يحدثنا نيتشه في كتابه عن « ها هو ذا الانسان Ecce Homo » فيقول حينما يهبط على الانسان الالهام المفاجيء ، يخيل اليه أنه قد أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة ، فيسمع الانسان دون أن يتعب ويأخذ دون أن يبحث ، ويعرف دون أن يتساءل عن المانع ، وتتبثق لديه الفكرة كأنها برق خاطف ، دون أدنى تردد ، وبلا أدنى اختيار» (٣٠) ولعل هذا هو ما يفسر ما قيل عن جوته من أنه كتب روايته ( آلام فرتر ) دون أن يقوم بأى جهد شعوري (٣١) ولقد ذكر آلان روب جرييه أن معنى هذه أن الصفحات التي خلقها الكاتب وكأنه خلقها بغير علمه ، هذه المعجزات وليدة الصدف ، هذه الكلمات الضائعة، تنبىء بوجود قوة عليا أملت على الكاتب ما كتب • ان الروائي الذي هو أكثر من خالق بالمعنى الحقيقي للكلمة لن يكون في هذه الحالة سوى وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق البشرية ، أو روح أبدية أو بمعنى آخر اله (٣٢) • بهذا المعنى لن يكون عبثا أن رأى القدماء في وحى عظماء الشعراء نوعا من النبوة (٣٣) •

---

30 — Max shoen : Art and Beauty, New York 1932. P. 67.

(٣١) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ١٥٤ •

(٣٢) آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيم ،

مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر ، ص ٢٠ - ٢١ •

(٣٣) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ص ٢٢٠ •

وتجمع دراسات كثيرة على أن الابداع الفنى وفقا لنظرية الالهام أو العبقرية يحدث فجأة ودون تدخل من عقل أو ارادة ، فالفنان يشرق عليه الالهام فى ومضة ، وهذه الومضة لا تكثر بفكر أو ارادة ، يقول نيتشة :  
وحيثما تقتحم نشوة الوجد الانسان ، يستبد به ثوتر عنيف ، يذرف على اثره فيضا من الدموع ، فتتهاوى سيطرته على نفسه ، وتسرى فى عروقه كلها قشعريرة حادة ، وتنمحي ارادته أمام انفجار عنيف للحرية والقوة والالوهية «<sup>(٣٤)</sup> وكان ألفونس دوديه A. Daudet نهبا للحظات الالهام المفاجئة اذا دهمته اللحظة يندفع يكتب فى حمى فلا يتوقف أبدا ، ويستنفذ معظم الوقت المخصص لنومه ، وقد يذهب عنه الالهام فجأة كما دهمه ، فاذا هو متوقف عن الكتابة ، ينتظر اللحظة القادمة ، وقد لا تطرأ قبل سنوات<sup>(٣٥)</sup> يقول فليكس كلاي أننا نطلق كلمة الالهام على لحظات الابداع الفجائية ، وهى لحظات تتقاربنا مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور بعيدة عن حكم الارادة وسيطرتها ، وتأتى غير متوقعة<sup>(٣٦)</sup> وقد وصف ديلاكروا الالهام بأنه صدمة كالانفعال ، وقال ان حال الملهم فى لحظة الالهام كحال من يجذب انتباهه فجأة ، عندئذ يختل الاتزان لديه ، ويمضى نحو اتزان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية ويدخل فى الميدان شىء جديد ، وطبيعى أن توجد عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة ، حتى لتبلغ الحماسة ، وينساب فى الذهن سيل فجائى من الافكار والصور<sup>(٣٧)</sup> ويذهب برجسون الى أن الابداع

---

34 — Max schoen : Art and Beauty, New York, 1932-P.67.

(٣٥) مصطفى سوييف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٩٩ - ١٠٠ .

36 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty. P. 244.

(٣٧) مصطفى سوييف : المرجع السابق ، ص ١٨٦ .

انما هو أولا وقبل كل شيء انفعال .. وهذا الاخير يعنى اندلاع نار الوجدان على حين فجأة في وقود الفكر ، بحيث ينبثق من شرارة الحدس ابداع أصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير ، وهنا تتصهر الافكار ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه ، فينشأ من ذلك ما يسميه برجسون باسم الحدس<sup>(٣٨)</sup> .

وتبدو الدعوة قوية الى الغاء دور للعقل في قول شيجل « ان نقطة البداية في كل شعر انما هي الغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية من أجل الاستغراق في فوضى الاخيلة » وقول كروتشكة « ان الفن عيان وحدس لا يرتبط بالارادة أو العقل » وقول لامرتين Lemartine من أنه « لا يفكر أبدا ولكن أفكاره هي التي تفكر له » وقول فيلكس كلاي من أن « لحظات الابداع الفنى .. تبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور والارادة » . وقول ديلاكروا عن « انقطاع سير العمليات الذهنية » .. وهكذا .. بل أن جويو يذهب الى حد القول بأن التطور العلمى الحديث المستند الى العقل والفكر لن يمنع قيام الابداع الفنى باعتباره الهاما أ ونوعا من العبقرية التى لا تتعلق بالعمر . يقول جويو « هل كان في وسع أحد أن يمنع موزارت أو هايدن أو حتى روسيني من أن يسمعوا ألحانهم الداخلية فى العاشرة أو الثانية عشرة من العمر ، وأن يغردوا كالطيور وأن يؤلفوا سونيتات وأوبرات ؟ لن يمنع العلم العبقرية من أن تشق طريقها وتحقق أقدارها وتكتسى صورتها الخاصة »<sup>(٣٩)</sup> . كما يبدو

---

38 — Bergson, H. : Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, Paris. P.U.F. 1948 P. 43.

(٣٩) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٣٨ .

العقل باهتا باردا لا يتوازي مع حمى الالهام يقول كيٲس « ان حكمى يكون من النشاط فى لحظة الكتابة بحيث يماثل قوة خيالى ، بل أن ملكاتى لتبدو مثارة الى أقصاها ، فهل لى ، بعد أن يتعطل خيالى ، وأفقد الحرارة التى كنت أكتب بها، هل لى أن أجلس فى برود ليس معى سوى ملكة واحدة ( العقل ) لانقذ ما كتبت وأنا فى حمى الالهام ؟ »<sup>(٤٠)</sup> ان الالهام ينطلق بالفنان كالسيل الجارف ، بحيث يجعله يمضى بدون توقف أو تدبر أو تفكر •

كما تجمع دراسات كثيرة أيضا على أن نظرية الالهام أو العبقرية تؤكد على فكرة الاصالـة الذاتية للفنان • فالحق أن معظم الفنانين يميلون فى العادة الى القول بأن فنهم كان ثمرة لقبس من الالهام ، وذلك حتى يثبتوا أصالة ذلك الفن ويبتعدوا عن التقليد والمحاكاة لأعمال غيرهم • فقلما يعترف الفنانون بأن عملا فنيا آخر ( ينتسب الى نفس الفن الذى ينتجون فيه ) قد أثر عليهم أو كان مصدر اىحاء بالنسبة لهم •

ان نظرية الالهام أو العبقرية تؤكد على أن الفنان مخلوق أصيل كل الاصالـة وكأنما هو موجود الهى قد هبط من السماء ، وأن سر أصالته كامن فى أن فنه غير متأثر بفن انسان آخر • وغير ناتج عن مجتمع أو تاريخ ، وغير خاضع لقوانين أو نواميس ، وأنه ببساطة فن أصيل لا يرتبط بالمكان أو الزمان ، أنه خلق من العدم ، وهو هبة الهية يجود بها علينا الوحي ، أو مجرد شرارة من الالهام تضىء فى ذهن الفنان فجأة ، بحيث يصعب

---

40 — Ridley; M. R. : Keats craftsmanship, Oxford, 1933  
P. 14.

علينا تفسيرها أو تحديد خصائصها أو مقارنتها لأنها الهية • يقول بولان R. Polin ان العمل الاصيل هو ذلك الانتاج الذي يحدث في مجرى التاريخ نوعا من الانفصال *Discontinuité* وكأنما هو حقيقة فريدة تستعصى عن كل تفسير ، وتفلت من طائلة كل مقارنة<sup>(٤١)</sup> •

وهذا يعنى أن الاصيل هو ذلك العمل الذى لا يشبه أى عمل آخر فى أى وجه من الوجوه ، أو أنه الحدث المبتكر الذى نصطدم به ، فلا نملك سوى أن نتعجب له ونندهش ، فأصالته تجذب انتباهنا وتنتزع اعجابنا • والحق أن العمل الاصيل يكون بمثابة سر يذيعه علينا الفنان لأول مرة فنعجب كيف أننا ظللنا نجهله كل هذا الزمن ، ولا يكفى أن نقول أن العمل الاصيل لابد من أن يبدو لنا جديدا وكأننا نشاهده للمرة الاولى ، بل لابد من أن نضيف الى ذلك أننا نحن أنفسنا نصبح جددا أمام العمل الفنى ، وكأننا نطأ أعتاب عالم جديد لا عهد لنا به من قبل<sup>(٤٢)</sup> •

ويذهب برجسون الى أن أصالة وجدة العمل الفنى تجعل من المستحيل أن نتنبأ مسبقا بما سيكون عليه • يقول برجسون • ان العمل الفنى — مثله فى ذلك كمثل الكون بأسره من حيث هو سيفقونية الموسيقى االعظم — يملك من الجدة والاصالة ، والصبغة الابداعية ، ما يجعل من المستحيل على أى عقل كائنا ما كان أن يتنبأ سلفا بما سيكون عليه<sup>(٤٣)</sup> كما يرى أن الفنان العظيم انما هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن انفعال جديد أصيل ،

---

41 — Polin; R.: De l'originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, jullit-Sep-1954.

(٤٢) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن : ص ١٦٩ •

43 — Bergson, H. : La pensée et le Mouvant. PP. 13-14.

بحيث يولد في نفوسنا أحاسيس جديدة ، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد ،  
أو انفعالات لم تكن لنا في الحسبان (٤٤) .

والفن عند كروتشه Croce حدس وتعبير ، وعنده أن الفنان الذي  
يبدع أى عمل فنى ليس فى حاجة الى شىء آخر سوى التعبير عن حدسه  
الذاتى الاصيل . وهذا هو السبب فى أن كل عمل فنى أصيل لا بد من أن  
يحمل تعبيرا فرديا لحدس ذاتى خاص (٤٥) والفردية والذاتية التى أشار  
اليهما كروتشه ما هما الا الشعور بالوحدة الناجم عن الاصاله كما يقول  
بايير ، فهذا الاخير يذكر أن « احساس الفنان بالاصالة لا بد وأن يقترن  
بالشعور بالوحدة (٤٦) » .

واذا لجأنا الى التصنيف الذى ذكره ديلاكروا،والذى قال فيه بنوعين

---

(٤٤) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٢٧ ، ولفهم أكبر  
بفلسفة برجسون فى الابداع الفنى يمكن الرجوع الى :

- A. l'Energie Sprituelle, Paris, Alcan 1929
- B. l'Evolution Creatrice. PP. 98 & 192.
- C. Essai sur les Données immédiates de la Conscience, P. 13.
- D. Les Deu Sources de la Morale et de la Deligion, Paris Alcan, 1948.

(٤٥) يرجع القارىء الى كتابين لبندكتو كروتشه عرض فيهما نظريته المثالية  
الحدسية وهما :

- A. Croce, B. : "Esthétique comme Science de l'expression et et linguistique Général" traduction Francaise, Paris 1904.
- B. Croce; B. : Bréviaire d'Esthétique "Traduction Francaise Paris, 1923.
- 46 — Bayer; R : Traité d'Esthetique, Paris 1956. P. 195.

من الفنانين أو طرازين من العبقرية الفنية ، الطراز الحركى Motur  
والطراز الحسى Sensoriel ، أو العبقرية الخصبة الصاخبة ، والعبقرية  
المتقشفة المنظمة ، فإنه يبدو أن العبقرية التى تشير اليها نظرية الالهام  
هى من الطراز الحركى الخصب الصاخب • واذا نظرنا فى تصنيفه لصور  
الابداع الى :

أ ( ابداع مفاجىء

ب ( ابداع بطىء

ج ( ابداع يقظ شعورى

د ( ابداع خاضع لحكم العادة<sup>(٤٧)</sup>

فان صورة الابداع القريبية من تلك النظرية هى الابداع المفاجىء •

---

47 — Delacroix; H. : L'Art et les sentiments Esthétiques.  
Nouveau traité de psychologie, paris, Alcan 1939, PP. 153-159.



## ٢ — النظرية العقلية

قال الفيلسوف الفرنسي بسكال Bascal « اننى أستطيع أن أتصور انسانا بلا يدين ، أو رجلين ، أو بلا دماغ • ولكننى لا أستطيع أن أتصور انسانا بلا فكر ، لانه سيكون عندئذ مجرد صخرة أو جماد »<sup>(١)</sup> ولا شك أن حديث بسكال هذا يتضمن الفنان تضمنه للفيلسوف وللعالَم وللانسان بوجه عام ، ويمكن أن يكون افتتاحية لتلك النظرية التى ترى أن عملية الابداع الفنى نتاج العقل ووليدة الفكر وأنها فعل مستتير واع ، يحققه عقل ناضج قد امتلك زمام نفسه ، وارادة مضاءة بنور الفكر ، وتمثل ناقد ، وتفكير بصير • يقول رودين « ان الفنان يعرف تماما ما يفعل ، وينفق وقتا وجهدا فى سبك أفكاره • وحتى أولئك الذين يقولون بالوحى والالهام لا ينكرون الدرس والسعى والجهاد عند الفنان »<sup>(٢)</sup> وكتب فان جوخ Van Gogh الى أحد أصدقائه يقول « اننى أريدك أن تعلم أنه اذا كان ثمة شيء جديد بالتقدير أو الاعتبار فيما أنا بصدد إنتاجه فان هذا الشيء ليس وليد الصدفة أو الاتفاق ، وانما هو ثمرة لقصد حقيقى »<sup>(٣)</sup> •

---

1 — Bascal; B. : Penseés, Ed. Brunshvicq. No. 339.

2 — Rodin; A. : "L'Art", Entretiens Réunis par paul Gsell Paris, 1951, P. 51.

3 — The Creative process, 1958, P. 55.

ويؤكد الناقد الفني ارنست فيشر هذا المعنى بقوله « نحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية واعية وليس مجرد انفعال أو الهام ، وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع ، تمثل هذا الواقع كما فهمه الانسان وأخضعه لسيطرته . . فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان ، بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، وينبغي أن يفهم القواعد والاشكال والخدع والاساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة واخضاعها لسلطان الفن ، ان الاشواق التي تحرق الفنان السطحي تخدم الفنان الحق ، فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح في ترويضه »<sup>(٤)</sup> .

والحق أن تاريخ الفن ليظهرنا على أن كثيرا من الاعمال الفنية الممتازة قد تحققت على أيدي فنانين مترنين هادئين ، لم يزعموا لانفسهم يوما أنهم قد وقعوا تحت تأثير شياطين ملهمة أو قوى الهية خارقة<sup>(٥)</sup> وعن مثل هذا الهدوء والاتزان المميز للعقل يحدثنا آلان فيقول « الحركة الهائجة تنتج القبح، والهباج ضعف ، أما الجمال الفني فهو القوة والجلال والعظمة واعتدال الالهواء »<sup>(٦)</sup> كما يحدثنا لالو Lalo فيقول « الفن انضباط واتزان »<sup>(٧)</sup> وينتج عن الهدوء والاتزان عدم المفاجئة والتدرجية . يقول لالو « في الفن كما في الاخلاق ، لا يحدث الالهام بأعجوبة فجائية وانما هو رأس مال يتجمع تدريجيا »<sup>(٨)</sup> ويذكر فرتهيمر Wertheimer عن أنشتين أنه ظل معنيا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات<sup>(٩)</sup> .

(٤) ارنست فيشر : ضرورة الفن . ص ١٠ .

(٥) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن . ص ١٥٥ .

6 — Alain : Vingt lecons sur les beaux-arts. Paris 1931,P.45

7 — Lalo: L'art et la Morale P. 169.

8 — Lalo: introduction a l'Esthétique ch 2. P. 17.

9 — Wertheimer; M.: productive Thinking. New York and London, 1945 P. 103.

ويرى بعض أنصار هذه النظرية أن الالهام المفاجيء ليس الا وليد التفكير المضمن المتواصل ، وأن اللاوعى ما هو الا نتاج الوعى • يقول هنرى بوانكاريه « ان العمل اللاواعى لا يتكون — وفى كل حال لا يكون مثمرا — ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعى ، ولا يمكن لحالات الالهام المفاجئة أن تظهر الى الوجود ما لم يسبقها جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية ، قد ضل فيها السبيل ، وعجزت قريحته عن الانتاج »<sup>(١٠)</sup> ويقول وليم كانون « ان التفكير الطويل فى موضوع ما ، واعطاء فرصة للنضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة ينتهى عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بالهامات وحلول مفاجئة ، كأنما فى العقل ناحية تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل الى الذهن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الالهام » ويرى كانون « ان الظروف المناسبة للالهام بهذا المعنى العقلى هى شدة الانصراف الى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود التفكير ومن ضغط القديم »<sup>(١١)</sup> .

وعلى الرغم من أن الفنانين كثيرا ما يسقطون من حسابهم عند الحديث عن انتاجهم الفنى كل تلك العمليات الشعورية والارادية التى يقومون بها فى العادة عندما يبدعون ، الا أن من المؤكد أننا لو استعرضنا حياة الغالبية العظمى من الفنانين ، لالفينا أنها غامرة بالبحث والدراسة والصناعة والتحصيل الطويل والتفكير الشاق<sup>(١٢)</sup> لدرجة أنه قيل أن ادجاربو مثلا

---

10 — Cavillier; H.: Manuel de philosophie, Tome 1, Paris 1931, P. 595.

11 — Cannon; W.: The way of investigation ch V. P. 75.

(١٢) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٧٤ •

قد نظم قصيدته المشهورة عن الغراب بطريقة استنباطية عقلية مجردة<sup>(١٣)</sup> الامر الذى يجعلنا نقرر مع ديلاكروا أن العمل الفنى « ليس مجموعة من المصادفات أو الاشراقات الالهية ، بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل فى التنظيم والصياغة »<sup>(١٤)</sup> .

واذا كان بسكال قد قرر أن « كل عظمتنا تنحصر فى الفكر »<sup>(١٥)</sup> فان أصحاب النظرية العقلية يقررون أن كل ابداع فنى انما هو نتاج فكرى ، وأن أى عمل فنى — كائننا ما كان — لا يمكن أن يرى النور الا اذا مسته عصا العقل البشرى ، وخضع لتأمل وروية وارادة وتصميم .

وأنصار النظرية العقلية كثيرون ، نذكر منهم : ليوناردو دافنشى فنان عصر النهضة العظيم ، وكانط الذى أرجع الفن الى نوع من اللعب العقلى الحر ، وهيجل الذى أخضع الفن للفكرة المطلقة ، وشوبنهاور الذى ربط بين الابداع الفنى وبين الفكرة والارادة ، وجويو الذى تجاوز الاحساس الى العقل وذهب الى أن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم ، وبوزانكيت الذى أرجع عملية الابداع الى تأمل وخيال عقلى ، وكاترين باتريك التى ذهبت الى أن الابداع يرجع الى الفكر وجيلفورد الذى قرر أن الابداع انما يقوم على الفكر المبدع .

أما ليوناردو دافنشى Leonardo da vinci أعظم شخصية بين فنانى

---

13 — Etienne Souriau : L'avenir de l'Esthetique, Alcan Paris 1929, P. 122.

14 — Delacroix; H. : psychologie de l'art, Alcan, Paris 1927, P. 153.

15 — Bascal; B. : pensées, ed. Brunshvicq. No. 34/.

عصر النهضة ، فيعد نموذجا لأناس عصر النهضة الذين يصفهم انجلز بأنهم عمالقة في قوة التفكير والعاطفة والطبع والشمولية والمعرفة<sup>(١٦)</sup> ذلك أنه كان تواقا الى معرفة كل شيء •• لا يعرف حائلا بين الفن والعلم ، فالفن عنده علم واسع الحدود ، والعلم عنده أمر لا ينفصل عن الفنون ، ولذلك نجده لا تفارقه محاولاته وتجاربه العلمية •• وتحت دافع من عقله الكبير ونظره الثاقب ، نجده يدرس الموسيقى ويمارس الغناء والترنيم والعزف ، ويفكر في تصميم المشروعات المختلفة ، ويصحح النظريات الرياضية ، ويعرض على المسئولين أعمالا معمارية وانشائية • وقد درس ليوناردو جميع فروع العلوم والرياضيات ، والهندسة والميكانيكا ، وعلم طبقات الارض والتشريح وغير ذلك •• وهو مع كل ذلك كان أديبا وشاعرا وكاتبا وناقدا<sup>(١٧)</sup> • يقول فنكلشتين » » كان ليوناردو رساما ونحاتا ومهندسا ميكانيكيا وعالما فيزيائيا وعالما بيولوجيا ورياضيا وموسيقيًا وفيلسوفًا<sup>(١٨)</sup> كتب وليم دامير عنه يقول » لو كان قد نشر مؤلفاته لكان العلم قد خطا خطوة للامام تكاد تكون الخطوة التي خطاها ووصل اليها بعد قرن تال »<sup>(١٩)</sup> وقد ترك لنا ليوناردو بخط يده ، في تدويناته ، ومذكراته ، التي تحفظها له بعض المتاحف ، ويتناقل ذكرها الرواة والمؤرخون ، مجموعة كبيرة من التسجيلات في شتى الاغراض ، منها ما

---

(١٦) سيدنى فنكلشتين : الواقعة فى الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧١ ص ٩٦ •  
(١٧) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى • دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ، ص ٥٦ •

(١٨) سيدنى فنكلشتين : الواقعة فى الفن ص ٩٦ - ٩٧ •  
19 — Dampier, W. : The History of Science, Cambridge. 1949, P. 108.

هو خاص بشئون الحياة ، ومنها ما هو دراسات لمختلف أبواب العلوم والتجارب العملية في الرياضيات ، والهندسة ، والعمارة ، والميكانيكا والانشاءات ، والحركة ، والكهرباء ، ومنها ما هو خاص بالفنسون ودراساتها (٢٠) .

وهو كان يقوم بكل هذه الدراسات الفكرية العميقة ، ويبحث في تفاصيلها لمساعدته في أعماله الفنية ، وهدايته الى العمل الفنى الاصيل والعظيم ، كتب ماك كوردى Mc Curdy يقول عنه « تعد حياته الشاملة سجلا للتجوال وبحثا دائما عن فرصة لتنفيذ بعض المشروعات التى كان يبينها الطموح في ذهنه » (٢١) .

عرف عن ليوناردو عدم ميله للمغامرة في انجاز عمل من الاعمال دون التوقف ، رغبة في مزيد من الدرس وامعانا في التفكير والبحث، والاكتشاف والتجديد ، الامر الذى يخرج في أغلب الحالات بعيدا عن الموضوع الاصلى ، ويدفع به الى موضوع جديد ، يروق له البحث فيه ، ويصبح بالنسبة لطبيعته أكثر جاذبية ، فينساق في تجاربه وتخيالاته ، منتقلا من أبحاث الى أبحاث ، ومن جديد الى جديد . ونحن لا ننسى ما كان ينتهى اليه ليوناردو بعد ما يقوم به من بحث وتأمل وتفكير ، حيث كان يخط بقلمه على نفس الاوراق التى يجرى عليها أبحاثه ودراساته هذه الكلمات:

---

(٢٠) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ص ١٩٠ .

21 — McCurdy b The Mentality of Leonardo Da vinci, New York 1939, P. 331.

« خبرنى اذا كان أى شىء قد تم فى هذا الوجود »

وقد كرر هذه العبارة مرات ومرات ، كلما تقدم به الوقت فى البحث مهما كان نوعه وطبيعته • وقد كتب فسارى عن أعمال ليوناردو التى تركها دون أن يستكملها يقول : « ويتضح جليا أن « ليوناردو » بسبب عبقرية فنه ، بدأ فى عمل أشياء كثيرة ، ولكنه لم يتم أى عمل منها ، اذ كان يبدو له أن يده لا تستطيع التعبير بالتسجيل عن عناصر وأحاسيس وانفعالات تدور فى فكره وخياله ويراهما لازمة لاستكمال العمل الفنى ، اذ كانت تقوم فى فكرة بعض الصعوبات الدقيقة والتى تثير العجب ، والتى لا يمكنه التعبير عنها بفرشاته وألوانه بالرغم من براعته وتمكنه ودرايته (٢٢) •

ويؤكد فنكلشتين ما ذهب اليه فسارى فيكتب عن ليوناردو «أنه أصبح من الشائع عنه أنه عندما يريد أن يرسم فانه ينفق الايام والساعات فى دوامة من التفكير ، ويظل يرسم بالفرشاه بضع دقائق (٢٣) • ولكن ما تفسير ذلك ؟ ان الاجابة نجدها عند ليوناردو نفسه حيث يقول « تعمل العبقریات قليلا، وتفكر كثيرا، تبحث بقولها عن ابتكار واختراع وتجديد ، وبعد تكوين تلك الافكار والآراء تعبر بأيديها عن كل ما حصلته وأدركته عقولها » (٢٤) •

وهكذا كان ليوناردو يعطى الاولوية القصوى فى عملية الابداع الفنى للعقل والفكر ، لا آلهة عنده ولا شياطين ولا قوى الهامية خفية ، ولا

---

(٢٢) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى • ص ١٤٩ •

(٢٣) سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن • ص ٩٧ •

(٢٤) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى • ص ٩١ •

يحدث الابداع عنده فجأة بلا مقدمات بل نتيجة دراسة شاقة وتفكير طويل. كما لا يحدث نتيجة لهياج نفسى بل يحدث بهدوء واتزان وانضباط لان العقل هو أساس الابداع ، والفكر منبعه الاول .

أما كانط Kant فلقد أرجع الابداع الفنى الى قوانين وشروط أولية *apriori* سابقة على التجربة ، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الانسانية بل مشتقة من قوانا الادراكية المجموعية أى عن العقل (٢٥) . والواقع أن كانط كان قد استخدم كلمة استطيعا ليدل بها على نظريته فى الزمان والمكان بوصفهما صورتى الادراك بأسره (٢٦) . أى لكى يدل بها على علم المبادئ أو الصور القبلية للحساسية الصورية، ونستطيع أن نستبدل به الزمان والمكان (٢٧) وبديهي أن ما هو قبلى يحدد بالاستدلالات العقلية المجردة قوانين الجمال التى يجب أن يتفق عليها الفنانون (٢٨) .

كان كانط يجعل للعقل اذن دورا أول فى الشعور الاستطيقى ، وقد وافقه على ذلك أنصار المذهب العقلى الذين يرون فيه ما يدعم نظرتهم القائلة أن اللذة الاستطيقية العليا لذة عقلية تقوم على عمل العقل ونشاطه وليست مجرد تأثر عاды .

---

(٢٥) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١١٠

(٢٦) جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى

مكتبة الانجلو المصرية • ص ٤٢ .

27 — Baldwin : Dictionary of philosophy and psychology  
Vol. 1, P. 20.

28 — Troussel, j.: Nouveau Dictionnaire Encyclopédique. Vol.  
2. P. 615.

وكان أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة • • فرد  
الجمال الى النشاط المجرد عن الغرض المنزه عن المنفعة ، وأرجعه الى نوع  
من اللعب الحر يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل ، وقد ذهب شيلر هذا  
المذهب نفسه (٢٩) •

ولقد ذهب كانط في نقطتنا قيد البحث الى أن الفنان العبقري الذي  
يطرح أفكارا جديدة لا يحاكي الطبيعة وانما ينبع ابداعه الفني عن فكرة •  
يقول كانط سواء رسم الفنان الطبيعة بالريشة أو اليراع ، شعرا كان  
أو نثرا ، فهو ليس بعبقري مبدع لانه يحاكي فقط ، ان فنان الافكار  
وحده هو سيد الفنون الجميلة الحقيقي • وينتج عن ذلك أن الابداع  
الفني عند كانط يرجع الى الفكر والعقل بقوانينه وشروطه الاولية •

والفن عند هيجل نتاج الفكر شأنه في ذلك شأن المنطق والطبيعة  
وفلسفة الروح ، وليس ثمة ابداع فني دون فكر ، بل ليس ثمة أية معرفة  
أو وجود دون فكر وعقل • ولكي نفهم هذا علينا أن نعلم أن النسق  
الهيكلية يتضمن أولا المنطق ، ثانيا فلسفة الطبيعة ، ثالثا فلسفة  
الروح (٣٠) • وبينما يشير المنطق الى الفكرة في ذاتها : وتشير فلسفة  
الطبيعة الى الفكرة لذاتها ، تشير فلسفة الروح الى الفكرة في ذاتها  
ولذاتها (٣١) •

وقبل أن نحدد هنا مكان فلسفة الفن في هذا النسق لابد أن نذكر أن

---

(٢٩) جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة • ص ٢٥ •

30 — Wallace : The logic of Hegel, Oxford 1941 P. XI.

31 — Wriqh, W. : A history of modern philosophy, New  
York 1940, P. 326.

هذا النسق قد تميز بميزتين الاولى هي تأكيد هيجل على المطلق أو الفكرة المطلقة ، والثانية هي جدله ذو الحركة الثلاثية<sup>(٣٢)</sup> اذ أن كل حقيقة ، وكل واقع « له ثلاثة مظاهر أو مراحل »<sup>(٣٣)</sup> كما أنه « ربط دياكتيكيه بالثلاثية »<sup>(٣٤)</sup> .

قسم هيجل المنطق الى ثلاثة أقسام ، وكذلك فلسفة الطبيعة ، كما قسم فلسفة الروح الى : الروح الذاتية ، والروح الموضوعية ، والروح المطلق ، وقسم هذا الجزىء الاخير الى : الفن والدين والفلسفة . أما الفن فانه يتكون عنده من رمزى وكلاسيكى ورومانتيكى مسيحي<sup>(٣٥)</sup> وهكذا يصبح الفن شكلا من أشكال الروح المطلق كالدين والفلسفة .

والفن عند هيجل هو الروح التى تتأمل ذاتها فى حرية كاملة ، والدين هو الروح التى تتصور ذاتها فى خشوع ، أما الروح التى تفكر فى ماهيتها فى مفاهيم وتدركها فهى الفلسفة . والفن والدين والفلسفة مضمون واحد فى نهاية الامر ، أما الفرق بينها فيقوم فقط فى شكل الكشف عن هذا المضمون وادراكه ، والمعرفة الجمالية أو الفن هو الشكل الاول والاقل كمالا من بين الاشكال التى تكشف بها الفكرة عن ذاتها .

ولنا الآن أن نسأل هيجل ما هى الحاجة التى تجبر الانسان على

---

32 — Russell, B. : A history of western philosophy. London 1947, ch, xxii, P. 758.

33 — Encyclopaedia Britannica, vol. II P. 382.

34 — Findlay, j. N. : Hegel-Are examination, London 1963, ch, iii, P. 63.

35 — Hoffding, H. : A history of Modern philosophy, London 1936, volume II P. 189.

الابداع الفنى أو خلق آثار فنية ؟ يجيب هيجل أن الانسان كروح ، يثنى ذاته ( أى يجعل من ذاته اثنين ) فهو أولا يوجد كما توجد بقية الاشياء فى الطبيعة ولكنه يوجد بعد ذلك لذاته : فهو يتأمل ذاته ، يصور ذاته لذاته ، يفكر وهو روح فقط من خلال هذا الوجود — لذاته النشيط الفعال • ومعرفة الانسان لذاته تأتى عن طريقين :

**أولا :** نظريا ، اذ أن على الانسان بالضرورة ، فى حياته الداخلية ، أن يعرف ذاته من أجل ذاته ، وأن يعى من أجل هذه الذات كل ما يختلج فى القلب الانسانى •

**ثانيا :** يصل الانسان الى مثل هذه المعرفة عن طريق تغيير العالم الخارجى والتأثير فى أشياءه وظواهره • وهنا يتحدث هيجل عن المراهق الذى يرمى بالحجارة فى الماء متلذذا بمنظر الدوائر المنداحة على السطح فهذا المراهق يبهر بها كشيء يستطيع أن يتأمل فيه ما خلقه هو بذاته وبالتطبيق على الفن يصبح الفن شكلا من أشكال انتاج الانسان لذاته فى العالم الخارجى<sup>(٣٦)</sup> أو تصبح الفكرة داخل الذات هى أصل الابداع والانتاج الفنى •

والحق أن تقسيم هيجل للفن الى رمزى وكلاسيكى ورومانتيكى ، انما يقوم على أساس فكرى محض ، ففى الشكل الرمزى تكون الفكرة وصورتها الخارجية متميزتان ، ولكنها تنعم بتصوير كامل معادل تماما

---

(٣٦) أونسيانيكوف : الجمال عند هيجل : مقال ضمن المقالات المنشورة فى كتاب الجمال فى تفسيره الماركسى • ترجمة يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومى دمشق ١٩٦٨ ص ٤٧ - ٤٨ •

للفكرة في الشكل الكلاسيكي ، فالفكرة ( مثلا تمثيل آلهة اليونانيين ) تأخذ صورتها الخارجية التامة في التمثال ، ولم تتجلب بعد بشكل فكرة روحية عليا ، فآلهة اليونان ذاتهم محدودون عضويون لم يتحرروا بعد من القوى الطبيعية . ان الفكرة الحقيقية كروح لا زالت في الفن اليوناني في المهد فقط . وتكتسب الفكرة الحقيقية تحققها الكامل في الشكل الرومانتيكي للفن ، فالروح هنا حرة تنتصر على المادة والطبيعة كما يتحول الفن من فن كلاسيكي مادي الى فن رومانتيكي روحي، وتأخذ فنون الرسم والموسيقى والشعر مكان الصدارة في هذا الفن الجديد .

الا أن التطابق الكامل الذي كنا نراه في الفن الكلاسيكي بين الفكرة والشكل يختل هنا من جديد ، اذ لا يعود الشكل الحسي كافيا لتجسيد الفكرة المتطورة والمنتصرة على الطبيعة ، وتصبح المادة الخارجية في الفن الرومانتيكي اشارة ، مجرد مظهر لفكرة .

واذا علمنا أن الفن الرومانتيكي هو أعلى أشكال الفنون بحسب نظرية هيجل ، وأن السبب يرجع الى صفاء الفكرة وشفافية المادة المعبر بها عن تلك الفكرة ، لعلمنا بالتالي أن الابداع الفني يرتبط أولا وأخيرا بالفكرة ، ولا غرو في ذلك خصوصا اذا علمنا أن الطبيعة ذاتها ما هي الا الفكرة وقد تخارجت عن ذاتها .

ومن هذا المنطلق يرتب هيجل الفنون فيقول أن أدناها هو فن العمارة وهو يرجع الى الشكل الرمزي في الفن ، وفيه نجد المادة الحسية تتفوق على الفكرة وبالتالي فلا تطابق بين الشكل والمضمون ، ويليه فن النحت حيث تتجسد الفكرة في شكل جسم انساني ، ويتم الانسجام الكامل بين

الفكرة وصورتها الحسية ، وهذا متحقق في الشكل الكلاسيكي • أم الشكل الرومانتيكي فتنحصر الفكرة فيه من الامتلاء الحسى ، حيث نجد الرسم لا يستخدم المادة الغليظة ( الحجر • الخشب • المعدن • ) إنما يستخدم السطح الملون وحركة الضوء الحية ، فالرسم يتحرر من الامتلاء الحسى المكانى للجسد المادى ويكتفى ببعد السطح وحده ، لذا فبمقدوره أن يعبر عن كل المشاعر والانفعالات النفسية على اختلاف درجاتها ، وأن يصور كل الافعال الممتلئة حركة دراماتيكية • ويتم الاستغناء الكامل عن المكان في النوع الثانى من الفن الرومانتيكى ألا وهو الموسيقى ، ومادة الموسيقى هى الصوت ، واهتزاز الجسم الداوى ، وليست المادة هنا مادية مكانية إنما هى مثالية زمانية ، ولذا تخرج الموسيقى عن نطاق التأمل الحسى ، وتدخل حصرا في نطاق الاحاسيس الداخلية • وأخيرا فان الصوت في النوع الاخير من الفن الرومانتيكى ألا وهو الشعر أو الفن الكلامى ما هو الا عبارة عن رمز لا قيمة له بذاته ، أما العنصر الاساسى في التصوير الشعرى فهو التخيل الشعرى (٣٧) •

ويربط هيجل بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية استمرارا لاتجاهه العقلى الصرف • يقول هيجل « تكمن أصالة الكاتب الحقيقية وكذلك أصالة المؤلف الفنى في أن الكاتب والمؤلف والفنان بوجه عام ينبضون بمعقولية المضمون الحقيقى في ذاته » (٣٨) •

ويذهب شوبنهاور Schopenhaur الى أن العمل الفنى لابد وأن يكون مسبوقا بالفكرة وبالارادة • ومن ثم فان عمل الفنان التشكيلى مصورا

---

(٣٧) أونسيانيكوف : الجمال عند هيجل • ص ٥١ •

(٣٨) نفس المرجع : ص ٥٦ •

كان أو نحاتا انما يلي فكرته المرتبطة بالارادة ، حيث ينجز أو يبدع عمله  
الفنى طبقا لهذه الفكرة الناجمة عن الارادة . أما الموسيقى وهى أعلى  
أنواع الفنون عند شوبنهاور فهى تتحد تماما بالفكرة والارادة ذاتها .  
وبعبارة أخرى يمكن القول أنه لا ابداع بدون ارادة ، وأن تلك الارادة  
تشكل نفسها فى أفكار شتى ينتج عنها الفنون المتفاوتة (٣٩) .

ويرى جان مارى جويو أن ما يميز الفنان العظيم هو احساسه الاصيل  
بالاشياء ، ولكن من أين تأتى أصالة الاحساس هذه ؟ أهى فقط ادراك  
الاشياء ادراكا أسهل وأرهف وأسرع من ادراك سائر الناس ، كما يبدو  
أحيانا أن تين يحتقد كذلك ؟ كلا فان أصالة الاحساس ترجع ، أيضا ، الى  
أن فكر الفنان أوسع وأكثر تنظيما ، وبالتالي أملا بالفلسفة ، ان أصالة  
الادراك ترجع الى العقل مثلما ترجع الى الحواس ، بل أكثر ، ان الفكر  
هو الذى يخلق الفنان العظيم (٤٠) .

ولقد صدق روسكن حين قال : الشعراء فريقان : فريق يحسون  
احساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا ضعيفا ، فيرون الحقيقة رؤية خاطئة ،  
وهؤلاء هم شعراء الطبقة الثانية ، وفريق يحسون احساسا قويا ،  
وفيفكرون تفكيرا قويا ، فيرون الحقيقة رؤية صحيحة ، وهؤلاء هم شعراء  
الطبقة الاولى . أضف الى ذلك أن قوة الاحساس نفسه عند الشاعر  
ترجع فى جزء كبير منها الى قوة الاستقراء والتعميم التى تجعله يستخرج  
من الشئ المدرك كل المعانى المبهمة الغامضة التى كان يحويها . لذلك كانت

---

39 — Tomas Mann : The living Thoughts of schopenhaur.  
P. 187.

(٤٠) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ص ١٥١ .

عظمة العباقرة كما يلاحظ روسكن ، تظهر حتى في طريقتهم في النظر الى التفاصيل • ان هؤلاء العباقرة يدركون الطابع المميز للشيء ، ويدركون في الوقت نفسه جميع ملامح الجمال التي يشترك فيها هذا الشيء مع مراتب من الوجود أعلى وأرفع • أفليس هذا الادراك للتشابه الكلى في الاختلاف الكلى هو بعينه ما كان يطلق عليه ليبنتز اسم الاحساس الفلسفى الحقيقى ؟ ان الصفة الاساسية التي يمتاز بها الشاعر هى في جوهرها الصفة الاساسية التي يمتاز بها الفيلسوف (٤١) •

نعم ان على الفنان — يقول جويو — أن يصور لنا طبيعة واقعية ، صحيح أن على الفنان أن يصور أشجارا حقيقية ، وحيوانات حية ، ولكن يجب أن يدرك ذلك كله بعينى انسان لا بعينى بقوة ، يجب أن تنطبع هذه الاشياء التي اجتازت دماغه ، ان صرح التعبير ، بطابع فكره الشخصى ، ومن هذا الطابع •• انما تستمد هذه الاشياء قيمتها الكبرى (٤٢) • ويؤكد جويو هذا الطابع في غير ذات مرة فهو يقول « لا يستطيع الانسان أن يقرض الشعر في غير التعبير عن فكره الشخصى ، عن أخص ما في فكره الشخصى » (٤٣) • ويقول في فقرة أخرى « كل ما نرى في الطبيعة من جمال شعري مرده الى دماغ الانسان » (٤٤) • ويطبق حديثه هذا على الموسيقى فيقول « ونفس الامر ينطبق على الموسيقى لان الموسيقى ما هى الا شعر صوتى » (٤٥) •

---

(٤١) جويو • المرجع السابق ذكره ص ١٥٢ •

(٤٢) نفس المرجع • ص ١٥٢ •

(٤٣) نفس المرجع • ص ١٥٣ •

(٤٤) نفس المرجع ص ٢٥ •

(٤٥) نفس المرجع ص ١٥٦ •

ولئن كان الفن يميل اليوم أكثر فأكثر الى اتخاذ الواقع موضوعا له ،  
فلن يكون هذا الواقع هو الواقع الظاهري فحسب ، ولئن كان يحاول  
أكثر فأكثر أن يصور الحياة ، فلن تكون هذه الحياة هي الحياة المادية  
اللفظة فحسب ، فلن يصبح الفن فنا طبيعيا حقا ، يجب أن ينهج نهج الطبيعة  
نفسها .. لقد وهبت لنا الطبيعة ، أول الامر التنفس والحياة .. ولكنها  
لم تكتف بهذا .. بل جعلتنا ، بعد ذلك ، نعقل ونفكر « ان العقل الذى  
يصبح يوما بعد يوم أشد أجزاء الانسان حيوية والحافا ، لا يقتضى اليوم  
الارتواء التام بقدر ما يقتضى النشاط الدائم ، انما تتشأ متعة « الفهم »  
من متعة التفكير ، وهذه تظل موجودة حتى حين تكون المعرفة محدودة ،  
وحتى حين يشعر الفكر أنه لن يستنفذ هذه المعرفة التى لا نهاية لها ولا  
حد » (٤٦) .

ويعتقد جويو تمشيا مع نزعة العقلية تلك أن الفن يمكن أن يصبح  
أحفل بالروح العلمية والفلسفية دون أن يضيره ذلك ، على أنه لا يعنى  
بقوله هذا أن يأتى شاعر فيلسوف فينظم مقولات أرسطو شعرا ، أو أن  
يأتى روائى عالم يحاول أن يصف زهرة جميلة فيذكر أول ما يذكر أنها من  
فصيلة ثنائيات الفلقة . ان ما يعنيه جويو هو أن الفنان سيزداد تشبعه  
بالروح العلمية التى تظهر الواقع كما هو ، والى جانب ذلك سيزداد  
تشبعه بالروح الفلسفية التى تتجاوز الواقع المعروف حتى الآن ، وتسمو  
عليه ، وتطرح على نفسها المسائل الخالدة التى تتناول جوهر الاشياء (٤٧) .

ومن هذا المنطلق يعتقد جويو أن الوقت سيحين لكى تلتقى أصالة

---

(٤٦) جويو : المرجع السابق ، ص ١٥٨ .

(٤٧) نفس المرجع . ص ١٥٣ .

وابداع الفنان مع حقائق العلم ونظريات الفلسفة • يقول جويو « سيأتى يوم قريب أو بعيد ، يعود فيصبح من الممكن فيه أن تلتقى الاصاله الشعرية مع الهامات العلم والفلسفة ، لقد كانت كلمة الشاعر تعنى دائما أنه خالق ، وكان الشاعر خالق صور حتى الآن ، وسيظل كذلك الى الابد ، ولكن يمكن أن يصبح الشاعر ، الى جانب ذلك، خالق أفكار أو موقظ أفكار، وخالق عواطف عن طريق هذه الافكار » (٤٨) •

ويذهب بوزانكيت Bosanquet الى أن الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها (٤٩) ، وأن اهتمامه سيوجه الى دراسة التيار الجمالى والفنى من حيث هو تيار عقلى « فما تاريخ الفن الجميل سوى تاريخ الشعور الجمالى الحقيقى • • والنظرية الجمالية هى التحليل الفلسفى لهذا الشعور » (٥٠) • ثم يقرر طبقا لاتجاهه العقلى هذا « ان الانتاج فى ميدان الفن الخلاق — حيثما يكون — هو صورة من الادراك العقلى » (٥١)

ويرى بوزانكيت أن الموضوعات العظيمة للفنانين تحتوى على عشرات الآلاف من العناصر ذات المستويات المختلفة من الصور ، والتي ترتبط معا فى أنساق مركبة ، وتظل ترتبط وتندمج حتى يتمكن الشعور من أن يتقبل الكلية للعقل العظيم الذى ألف كل هذه التأليفات ، ووحيد بينها فى عمل فنى (٥٢) •

---

(٤٨) نفس المرجع • ص ١٥٧ •

49 — Bosanquet, B. : A history of Aesthetic. introduction. London 1892, P. iX.

50 — Ibid : ch 2. P.2.

51 — Bosanguet, B : Three lectures on Aesthetic, London. 1915. P. 7.

(٥٢) على عبد المعطى محمد • بوزانكيت قمة المثالية فى انجلترا ، الدار القومية ١٩٧٣ ص ٢٧ •

واذا كانت المخيلة تتدخل في عملية الابداع الفنى ، فان بوزانكيت يسارع الى القول بأن هذه المخيلة ما هى الا العقل وهو يمارس نشاطه يقول بوزانكيت « ليست المخيلة ملكة مستقلة تخلق الصور ، ولكن المخيلة هى العقل وهو يعمل متعقبا ومكتشفا للاحتتمالات المختلفة التى تقترحها خبرته المترابطة » (٥٣) . المخيلة فى مجال الخبرة الفنية تكون حرة غير خاضعة لقوانين محددة أو قواعد تقيدها ، ويمكن تلخيص ذلك كله فى قولنا « ان المخيلة هى العقل وهو يعمل بحرية فى كل مصادر خبراتنا المباشرة » (٥٤) .

ولما كان التأمل هو ميزة العقل الاولى فان بوزانكيت يضيف على هذا التأمل ميزة الخلق . يقول بوزانكيت « ان طابع التأمل هو طابع الخلق ، وأكثر الانواع تحقيقا للخلق والابداع هو الفنان ، أما عاشقى الطبيعة والمشاهدين للفن . والناقدين للعمل الفنى . فلا يتوفر لاي منهم عنصر الخلق والابداع ، ان الاول والثانى متأملان سلبيين والثالث لا يخلق ولكنه ينقد ، أما الفنان فهو خالق مبدع وهو بالتالى متأمل بأدق معنى من معانى التأمل » (٥٥) .

ان العمل الفنى عند بوزانكيت يتمثل فى تركيب الظواهر على أنحاء مختلفة ، واعادة خلقها على درجات متفاوتة ، سواء أكان هذا العمل الفنى شعرا أم نثرا أم نحتا أم رسما أم موسيقى . وأن التركيب واعادة الخلق هذه يقوم بها العقل . وهنا يتساءل بوزانكيت ألا نجد أنفسنا أمام

---

53 — Bosonquet, B. Three lectures on Aesthetic, P. 26.

54 — Ibid : P. 29.

(٥٥) على عبد المعطى محمد . المرجع السابق ذكره ص ص ٢٧٠ - ٢٧٢ .

مشكلة كبيرة تتعلق بالتمثيل ؟ أغنى ألا نجد أمامنا عالما أكبر وأضخم وأعمق من العالم الحقيقي الذى لا تمثيل له ؟ نعم ان عالم شعورنا العقلى ، ما دمنا نتمثله ونركب بين مظاهره ونعيد خلقه هو عالم أكبر وأعمق من العالم الحقيقي وهذا يعطينا السبب فى أننا قد ننسخ شيئا بأعمق وأعظم مما يوجد عليه فى الواقع •

والواقع أن أى عمل فنى اذا ما تعمقناه لرأيناه أعمق من الشيء الذى بمثله أو يرسمه أو ينحته ، فالعملية هنا ليست محاكاة حرفية للطبيعة أو نقل مباشر حرفى عنها ، وانما العملية تتعلق بالشعور الذى يأخذ من الاشياء ظواهرها ويربط ما بينها ويعيد خلقها لكى تظهر فى ثوب جديد واطار مبتكر •

ولنتوقف الآن عند عبارة «الطبيعة كما تظهر لنا» ولنتساءل هل هناك طبيعة من نوع آخر ومن نوع ثالث وهكذا ؟ يجيب بوزانكيت ان الطبيعة واحدة ولكن الطبيعة بالنسبة للعالم تختلف عن الطبيعة بالنسبة للفنان وتختلف كذلك بالنسبة للمنطقى • • وهكذا دواليك • ولكن ما الذى نقصده بالطبيعة من الناحية التى تخضنا وهى الناحية الجمالية والفنية ، ان ما نقصده بالطبيعة هنا هى تلك التى نجد فيها الجمال الطبيعى ، ونجد الاشياء الفنية فى ثناياها ، ويكون الانسان فيها مركزا للتمثيلات المختلفة للاشياء جميعها كما تظهر له • ان الطبيعة بالمعنى الجمالى وللأغراض الجمالية تعنى « ملاء من روح وصور الاشياء الخارجية التى يتفهمها الإدراك التخيلى بحرية ويعيد تشكيلها فى ابداعات فنية لكى يشبع اهتمامات العقل والشعور » (٥٦) • وهنا تبدو مناصرة بوزانكيت القوية للنظرية العقلية فى الابداع الفنى •

---

56 — Bosanquet; B. : Three Lectures on Aesthetic, P. 62.

ولقد ذهبت كاترين باتريك Catherine Patrick الى أن عملية الابداع الفنى تنجم عن الفكر المبدع ، ورأت فى مقالين لها نشرًا فى عامى ١٩٣٥ ، ١٩٣٧<sup>(٥٧)</sup> أن هذا الفكر المبدع يمر بأربع مراحل هى :

١ — الاستعداد والتأهب ، حيث يستقبل المؤلف أو الفنان وتتجمع لديه بضع أفكار وتداعيات ، لكنه لا يسيطر عليها ، فهى تعبر بسرعة وهذه المرحلة تقابل مرحلة الاعداد عند ولاس wallas وجيلفورد Guilford .

٢ — مرحلة « الافراخ » ، اذ تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها بطريقة لا ارادية من حين لآخر . وهذه تقابل مرحلة التخمير عند ولاس وجيلفورد .

٣ — مرحلة تبلور الفكرة العامة ، وهى تقابل مرحلة الكشف عند ولاس وجيلفورد .

٤ — مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة . وهى تقابل مرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد<sup>(٥٨)</sup> .

ولقد انتهت كاترين باتريك فى مقال ثالث لها ظهر عام ١٩٤١<sup>(٥٩)</sup> الى أن الفكرة الكلية العامة تسبق الاجزاء فى عملية الابداع الفنى ، وهذه النتيجة التى دعمتها الباحثة ببحث تجريبي تتفق مع ما سبق أن عرضته

---

58 — Patrick, C. : Creatvie thought in poets, Arch, psychol. 1935 & Creative thought in Artists, j, psychol, 1937.

58 — Woodworth; R. : Expermental psychology, London, 1954 P. 837.

59 — Patrick; C. : The relation of whole and part in Creative thought, Amer. j. psychol. 1941.

في بحثيها السابقتين ، ذلك أن الفكرة العامة انما تظهر وتتبلور في مرحلتين سابقتين على اتجاه الفنان الى التفاصيل التي لا تظهر الا في المرحلة الرابعة والاخيرة •

ويذهب كاسيرر Cassirer الى أن النشاط الفني يرتبط بوظائف الصياغة والتشكيل والتنظيم والبناء والتركيب ، وهو من ثم لا يمكن أن يكون لا عقليا أو صوفيا ، ويستطرد قائلاً أنه مهما كان من أمر تلك القدرة الابداعية التي يقوم عليها النشاط الفني ، بل مهما كان من أمر ذلك الخيال الابداعي الذي يستند اليه كل انتاج فني ، فان من المؤكد أن الظاهرة الجمالية ليست ظاهرة سحرية تنتقل بنا الى عالم متعال أو فائق للطبيعة ، بل هي ظاهرة بشرية « باطنة » في صميم الكون ، فضلا عن أنها لا تخلو من طابع عقلي على اعتبار أنها تستند أولا وبالذات الى معقولية الصور (٦٠) •

أما هربرت ريد Herbert Read فلقد ذهب الى أن النشاط الفني لا يبدأ الا حينما يجد المرء نفسه وجها لوجه أمام العالم المرئي وكأنما هو بازاء شفرة غامضة أو حقيقة مجهولة مغلفة بالاسرار • وهنا تجيء الضرورة الباطنة فتملئ على الفنان استخدام قواه الذهنية من أجل التصارع مع تلك الكتلة الغامضة المهوشة الماثلة في العالم المرئي فلا يلبث أن يعمل على تشكيلها وصياغتها في صورة ابداعية • ويرى ريد أن الانسان حين يقدم على ابداع أى عمل فني فانه انما يقبل على معركة

---

60 — Cassirer, E. : The philosophy of symbolic Forms. New Haven, 1955, vol. II introduction P. 25.

يصارع فيها الطبيعة ، ولكن لا من أجل وجوده المادى، بل من أجل وجوده  
الذهنى ، ومن هنا فان بداية العمل الفنى ونهايته انما تكمنان فى عملية  
ابداع تلك الاشكال أو الصور التى يستطيع الفنان من خلالها الوصول  
الى قلب الوجود . وليس من شأن الفنان أن يخلق عالما ثانيا يضعه الى  
جوار ذلك العالم الآخر الذى يوجد بذاته دون حاجة الى نشاط الفنان ،  
وانما يجيء الفن فيقدم لنا العمل الفنى نفسه وقد أعاد خلقه الوعى  
الفنى ، وكأنما هو قد صنع خصيصا من أجل الفنان وبفضل الفنان .  
ومعنى هذا أن الفن يبدع أشكال تلك الموضوعات التى لم توجد بعد بالنسبة  
الى العقل البشرى ، اذ يجيء النشاط الفنى فيخلق ضربا من « الوجود »  
على تلك الموضوعات التى ظلت مفتقرة الى الشكل أو الصورة Form . .  
ولكن الفن لا يتخذ نقطة انطلاقه من الفكر المجرد لكى لا يلبث أن ينتهى  
الى الاشكال أو الصور ، وانما هو يرقى من الشئ المختلط الذى لا صورة  
له ، الى الشئ المتجدد الذى اكتسب صورة ، محققا كل معناه الذهنى فى  
صميم هذه العملية (٦١) .

ولقد ذهب جيلفورد الى أن الابداع (٦٢) بوجه عام انما يقوم على  
الفكر المبدع ، واستخدم منهج التحليل العاملى لايضاح غوامض ظاهرة  
الابداع ، وان كان حديثة يمكن أن ينسحب بدوره على ميدان الابداع  
الفنى .

والجانب العقلى من الابداع يمكن أن يفسر بثمانية عوامل : فهناك

---

(٦١) زكريا ابراهيم \* فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

(٦٢) انظر عرض ونقد الدكتور مصطفى سويى لدراسات جيلفورد للابداع

فى الملحق رقم ١ من كتابه (الاسس النفسية للابداع الفنى) ص ص ٣٣٧-٣٦٣ .

أولا ما أسماه جيلفورد بالحساسية للمشكلات ، ولا شك أن المبدع يكون أكثر حساسية وأكثر ميلا وقدرة للاحساس بوجود مشكلات تتطلب حلا . وهناك ثانيا عامل إعادة التنظيم أو إعادة التحديد والمقصود به أن كثيرا من المخترعات والابداعات قد نجمت عن تحويل أو إعادة تنظيم لشيء كان موجودا بالفعل ، وقد لاحظ ثurstون أنه كثيرا ما ينحصر حل مشكلة ما « في إعادة صياغة المشكلة نفسها ثم حل المشكلة الجديدة » (٦٣) ، وكذلك اعتبر ولش Welch أن « القدرة على إعادة تنظيم الافكار وإعادة ربطها بسهولة تبعا لخطة معينة ، جوهرية لكل أنواع التفكير الابداعي » (٦٤) . وهناك ثالثا عامل الطلاقة ويقصد به أن من لديه القدرة على انتاج عدد كبير من الافكار في وحدة زمنية معينة تكون له فرصة أكبر في ايجاد افكار ابداعية ، وهناك رابعا عامل المرونة ويقصد به درجة السهولة التي يغير بها الشخص وجهة عقلية معينة ، وهناك خامسا عامل الاصالة ، حيث تعتبر القدرة على انتاج افكار أصلية عنصرا أساسيا في التفكير المبدع . ويشير العامل السادس الى قدرات تحليلية وتأليفية أى تحليل المركبات الى بسائطها ثم التركيب بين هذه البسائط وتنظيمها على نحو جديد مبتكر . أما العامل السابع فهو يشير الى قدرة الفرد على التركيب أو التعقد في البناء التصوري . وأخيرا يشير العامل الثامن الى التقييم ، فكل فعل ابداعي يتضمن عملية انتخاب ، وهذه بدورها تتضمن تقييما، فمن الشروط التي لا بد من توفرها لدى أى مبدع أن يعرف أى مشكلة وأى منهج ينتخب .

---

63 — Thurstone, L. L. : "Creative Talent" j. Application of psychology ed. New York 1952, 18-37.

64 — Dougan, C. & Welch, L. : Originality Ratings of Department j. App. psychol. 1949, 33, 31-43.

ويرى جيلفورد أن عوامل الاصاله والطلاقة والمرونة هى المكونات الرئيسية للابداع ، لا فى العلم والاختراع فحسب بل وفى الفنون أيضا<sup>(٦٥)</sup> . ولا شك أن دراسة جيلفورد السابقة قد أعطت مزيدا من الضوء على جوانب وفيرة تتعلق بالفكر المبدع ، وأنها قد بينت كيف يمكن للعقل البشرى بقدراته المختلفة أن يكون أساس ونقطة بداية الابداع عامة والابداع الفنى خاصة .

---

65 — Guil Ford, j. P. : Creative Abilities in the Arts, Psychol Rev. 1957, 64, 110-118.

### ٣ — النظرية الاجتماعية

يقول لويس لافل « أن الذات لها مقدرة على الوجود Pouvoir d'être أكثر مما هي وجود »<sup>(١)</sup> ويضيف آخر قائلًا « أن الذات ليست شيئًا متحققًا بل هي فاعلية لأبد من تحقيقها »<sup>(٢)</sup> ويستنتج ثالث من هذين القولين وجود نحن فيقول « أن الغاية الوحيدة للذات هي تحقيق الذات ، ولكن الطريق الموصل من الانا الى الانا لأبد من أن يدور حول العالم ، وبالتالي فهو لأبد من أن يمر بالآخرين »<sup>(٣)</sup> .

ومعنى ذلك أن تحقق الشخصية لا يتم الا في عالم مشترك ، يشعر فيه الفرد بوجود « نحن » التي هي أسبق من كل تمييز بين « الانا » و « الانت » فالجماعة أسبق من الفرد ، أو نحن أسبق من الانا ، كما أن أنا الانسان لا تريد عن كونها هبة يمنحها الآخرون له . فالذات لا تتحقق الا

---

1 — Louis Lavelle : "La puissances du Moi" Flammarion 1948. PP. 12-13.

2 — René Le Senne : "La Distinée Personelle" Flammarion, 1951. P. 16.

3 — Jean La Croix : Les Sentiments et la vie Morale. P. U. F. 1968. P. 64.

إذا اعترفت بوجود ( نحن ) نتحقق فيه ، اذ أن وجود الانا لا يتحدد الا بوجود النحن أو أن الانا تطمح في أن تجعل فرديتها اجتماعية لكي تتحقق في الوجود . يقول ارنست فيشر « من الجلى أن الانسان يطمح الى أن يكون أكثر - ر من كيانه الفردي . . يريد أن يكون أكثر اكتمالا ، فهو لا يكتفى بأن يكون فردا منعزلا ، بل يسعى الى الخروج من جزئية حياته الفردية الى « كلية » يريجوها ويتطلبها . . الى كلية تقف فرديته بكل ضيقها حائلا دونها ، انه يسعى الى عالم أكثر عدلا ، وأقرب الى العقل والمنطق . وهو يثور على اضطرابه الى افناء عمره داخل حدود حياته وحدها ، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها . . أنه يريد أن يتحدث عن شيء أكثر من مجرد ( أنا ) عن شيء خارجي وهو مع ذلك جوهرى بالنسبة اليه ، أنه يريد أن يحوى للعالم المحيط به ويجعله ملك يده . وعن طريق العلم والتكنولوجيا - يمد هذه (الانا) المتطلعة المتشوفة لاحتواء العالم ، الى أبعد حدود مجرات السماء ، والى أعماق أسرار الذرة . كما يربط - عن طريق الفن - هذه ( الانا ) الضيقة بالكيان المشترك للناس . وبذلك يجعل فرديته اجتماعية » (٤) .

ويضيف فيشر في فقرة أخرى ما يؤكد أن اندماج ( الانا ) ( والنحن ) انما يتم عن طريق الفن فيقول : « ان الفن هو الاداة اللازمة لاتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع ، فهو يمثل قدرة الانسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين ، وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم » (٥) .

يرى أنصار النظرية الاجتماعية - وقد عولوا على المجتمع واعتبروه

---

(٤) ارنست فيشر : ضرورة الفن ص ص ٨ - ٩ .

(٥) نفس المرجع ص ٩ .

الاساس الجوهرى للفن — أن الفن ليس انتاجا فرديا بل هو ضرب من الانتاج الجمعى ، سواء قررنا أن الفن وجد مع الانسان البدائى ، أو كان نتاج الدين وهو عندهم ظاهرة اجتماعية ، أو كان نتاج لا شعور جمعى ، فما اللاشعور الجمعى عندهم الا جماع تجارب انسانية ، انحدرت من أسلافنا البدائيين عن طريق الاجداد والاباء • بل يذهب يونج Jung الى أنه اذا كانت الدراسات البيولوجية قد بينت لنا أن ثمة بقايا جسدية قد نقلتها الينا الوراثة من الاسلاف ، فان نفس الامر ينطبق على الحالات النفسية ، اذ يمكن أن نتحدث عن وراثة نفسية أى وراثة للاشعور الجمعى الذى ينحدر من السابق الى اللاحق ويكون متحدا لدى الافراد جميعا<sup>(٦)</sup> •

وما دام الامر كذلك ، فان بيان الوجه الاجتماعى للفن فى العهود البدائية الاولى ، ومن ثم تغلغله فى الاجيال اللاحقة بهذه الصورة الاجتماعية ، سوف يكون محل تأكيد أنصار هذه النظرية • وينتج عن ذلك اضافة الشرط التاريخى الى الشرط الاجتماعى يقول فيشير : ان كل فن هو وليد عصره ، وهو يمثل الانسانية بقدر ما يتلاءم مع الافكار السائدة فى وضع تاريخى محدد ، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله • لكن الفن يمضى الى أبعد من هذا المدى ، فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الانسانية : لحظة تفتح الامل نحو تطور متصل ، ولا يجوز لنا أن نقلل من مدى الاستثمار عبر الصراع الطبقي على امتداده، وذلك على الرغم من فترات التحول العنيف والتقلب

---

6 — Jung, G.G.: The integration of the personality, London 1941. P. 53.

الاجتماعى العميق ، فتاريخ الانسانية — شأنه شأن العالم ذاته — ليس مجرد طفرات وتناقضات ، وانما هو أيضا اتصال واستمرار ، فنحن نحفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها ، على حين أنها تحدث فينا أثرها — وذلك غالبا دون أن ندرك — ثم نحن نجدها على حين غرة قد طفت الى السطح كأنها أشباح الكهف التى غذاها أوديسيوس بدمه • وفى الفترات المختلفة — وتبعاً للأوضاع الاجتماعية المتباينة ولاحتياجات الطبقات النامية أو المضحلة — تعود الى الظهور أشياء كانت كامنة أو مشتقة (٧) •

ومعنى هذا أن العصر الذى ولد فيه فن ما ، ليس مستقلاً تماماً عن عصور سابقة بل عن أقدم العصور التى ظهر فيها هذا الفن ، ومن ثم تكون مهمة الجيل الفنى اللاحق اضافة أو تطوير أو تعديل تراث فنى يحمل قسماً من العصور السابقة كلها • يقول فيشر « ان الفن مهما كان وليد عصره ، فهو يضم قسماً ثابتة من قسماً الانسانية • • وكما زادت معرفتنا بالاعمال الفنية التى جر عليها النسيان رداءه منذ أمد طويل ، زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصلة بينها رغم اختلافها وتنوعها ، فما الانسانية الا نتاج لاضافة تفصيل صغير الى تفصيل صغير آخر » (٨) ولهذا نجد بوسبيلوف يقول ( وهو لم يفرق بين الجمال والفن ) « ان الجمال لم يعد الآن عنصراً خالداً ناشئاً بدوره عن مصادر خالدة أسمى ، أو نتاج تركيب نفسى انسانى لا يتغير ، بل أصبح من ظواهر الوعى الاجتماعى لى الناس ، مشروطاً بالظروف الاجتماعية التاريخية ومتغيراً

---

(٧) إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٤ •

(٨) إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٥ •

بتغيرها»<sup>(٩)</sup> ويؤكد بيزويتوف على هذا القول فاصلا الجمال عن الفن بقوله « ان الجمال عامة والفن خاصة بوصفه محصلة النشاط الجمالى مشروطا بالظروف المادية والاجتماعية والتاريخية »<sup>(١٠)</sup> ولعل هذا هو ما دعى Horticq الى القول « بأن الجمال ليس واقعة فردية بل هو واقعة تاريخية .. وأن الاستطيقا .. هى شئ تاريخى محلى »<sup>(١١)</sup> وهو يعنى بقوله « محلى » أنها تقع فى مجتمع معين وعلى عالم الاجتماع أن يدرسها ويفسرها باعتبارها ظاهرة اجتماعية ذات مدلول تاريخى .

ولقد اهتمت هذه النظرية باثبات اجتماعية الفن منذ بدايات العصور الاولى فيها هو سيدنى فنكلشتين يقول « لقد ظهر الفن فى الحياة المشاعية البدائية بشكلين : الشكل الاول هو شكل موضوعات النفع المادى مثل الادوات والاسلحة .. أما الشكل الآخر فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية ، فالعادات العملية السحرية فى المجتمع المشاعى كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة<sup>(١٢)</sup> كما حدثنا فيشر عما أسماه بآباء الفن فقال : « ان صانع الادوات الاول الذى شكل الحجر فى صورة جديدة حتى تخدم الانسان كان هو الفنان الاول ، والانسان الاول الذى أطلق على الاشياء أسماءها كان بدوره فنانا عظيما ، وذلك عندما ميز أحد

---

(٩) ع . ن . بوسبيلوف . تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة مقال ضمن كتاب (الجمال فى تفسيره الماركسى) . ص ٢٢١ .  
(١٠) أ . ن . بيزيتوف . الجمال فى التراث الكلاسيكى للماركسية اللينينية . مقال ضمن كتاب (الجمال فى تفسيره الماركسى) ص ١٥٢ .

11 — Hourticq : Encyclopédie de Beaux - Arts, Alcan 1925 P. 28.

(١٢) سيدنى فنكلشتين . الواقعية فى الفن . ص ص ١٩ - ٢٠ .

الاشياء عن متاهة الطبيعة ، وروضه عن طريق استخدام رمز ، ثم اسلم هذا الشيء الذى خلقتة اللغة الى غيره من الناس كأداة تمنحهم القوة ، والادارى الاول الذى نظم عملية العمل بواسطة الغناء الايقاعى ، وزاد بذلك من القوة الجماعية للانسان ، كان نبيا فى الفن ، والصيد الاول الذى تنكر فى هيئة حيوان ، وتمكن عن طريق هذا التماثل بينه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده . والرجل الاول الذى وضع فى العصر الحجري علامة على أداة أو سلاح برسم حز أو حيلة ، ورئيس القبيلة الاول الذى بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جزع شجرة حتى يجذب اليه هذا النوع من الحيوان . . هؤلاء جميعا هم آباء الفن » (١٣) .

ونستطيع أن نستنتج من قولى فنكاشتين وفيشر السابقين أن الصفات التى ميزت الفن منذ نشأته الاولى هى الارتباط بصورة العمل ، وبقوة السحر ، وبالصبغة الجمالية ، كما أن الفن كان بمثابة حرفة أو صناعة جماعية ، وعن هذه الصفة الاخيرة كتب جوردون تشيلد يقول « ان تقاليد الحرفة المهنية ليست تقاليد فردية ، بل هى تقاليد جماعية . وأن خبرة جميع أعضاء الجماعة وحكمتهم يتم بلورتها فى شكل موحد » (١٤) وكتب عن ارتباط الفن البدائى بالسحر يقول « ان العلم جميعه عند الحدادين وعمال المناجم القدماء كان بالتأكيد يتجسد فى قالب غير عملى للسحر والطقس الدينى » (١٥) ، وكتب فيشر عن ارتباط الفن بالعمل ، ذلك العمل الذى يميز بداية النشاط الانسانى واستنتج أن الفن ما دام مرتبطا بالعمل

---

(١٣) ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ٤٤ .

14 — Gordon childe: Man Makes himself, New York 1951, P. 81.

15 — Gordon childe : what happened in history, New York 1946, P. 71.

والعمل قديم قدم الانسان ، فان الفن يبدأ حيث يبدأ الانسان • يقول فيشر « ان عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الانسان فالفن صورة من صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشرى »<sup>(١٦)</sup> ثم يقرن العمل بالسحر فيقول « ان الانسان ، بعمله ، يغير العالم وكأنه ساحر ، فقطعة من الخشب ، أو العظم أو الصوان تشكل بحيث تشابه نموذجا معيناً ، فاذا بها تصبح ذلك النموذج ذاته ، والاشياء المادية تتحول الى رموز وأسماء ومفاهيم ، والانسان نفسه يتحول من حيوان الى انسان<sup>(١٧)</sup> •

والواقع أننا لو أنعمنا النظر الى الاعمال الأدبية أو الفنية في المجتمعات البدائية لوجدنا أنها كانت ذات صبغة اجتماعية بحتة ، لا لأن المجتمع كان منها بمثابة المؤلف أو المبدع فحسب ، بل لانه كان موضوعها أيضا • • فكان معظم الشعراء يتناولون في قصائدهم موضوعات اجتماعية ، ويعبرون في أشعارهم عن مشاعر جماعية • وهكذا ظهرت القصائد القومية العظيمة التي يمكن أن نعتها اجتماعية الى أبعد الحدود ، لأن أصحابها لا يتحدثون عن أنفسهم على الإطلاق ، ولا يتصورون أن يكون بين جمهور المستمعين اليهم شخص واحد لا يتصف بالروح الاجتماعية مثلهم<sup>(١٨)</sup> •

وهكذا ظل فن الانسان القديم والفن البدائي في مراحل المختلفة عملاً جماعياً بصورة أساسية ، وربما كانت هذه السمة الجماعية أشد ظهوراً في مرحلة الاستقرار الزراعي<sup>(١٩)</sup> • ولعل أكبر دليل على اجتماعية الفن

---

(١٦) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٢١ •

(١٧) نفس المرجع • ص ٤٣ •

(١٨) زكريا ابراهيم • مشكلة الفن ، ص ١٢٢ •

(١٩) عز الدين اسماعيل • الفن والانسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ ،

ص ٢٢ •

والإبداع الفنى أن هذا الفن قد وجد بدون اسم مبدعه ، وحتى من ذكر اسمه على عمل فنى ما ليس هو الفنان وإنما المشرف على العمل الفنى اللهم ما عدا الفترة الكلاسيكية اليونانية • يقول فنكلشتين « وإذا استثنينا فترة الفن الإغريقى الكلاسيكى نجد أن الأعمال الفنية فى المجتمع العبودى لا تحمل أسماء ولا تحرف سوى أسماء قليلة للصناع الفنيين فى مصر ، ولكن حتى هؤلاء هم فى الحقيقة موظفون كمثلك المشرف على بناء الهرم والذى يعد واحدا من أعظم المشرفين الأوائل أو كرئيس ورشة فنية » (٢٠) •

وجد فى القديم إذا فن بدون فنان ( عدا بعض استثناءات كما ذكرنا ) ومع ذلك فقد بقيت تلك الفنون القديمة ، لأنها كانت فنونا جماعية تعبر عن الانتاج المشترك • • فلم يكن الانتاج الشعرى أو المعمارى فى البدء انتاجا فرديا ، بل كان انتاجا جماعيا لا تكاد تظهر فيه فردية أى فنان بعينه ، وهكذا كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وكان المجتمع بأسره هو الشاعر ، وكانت الملاحم بمثابة أساطير جماعية يبتدعها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها ، وينقحها جيلا بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوى من عصر الى آخر ، وبذلك اندرجت فى تيار الحياة الجماعية ، بما فيها من أفكار مشتركة ، وأخلاق سائدة ، وخضعت لتطورها وترقيتها ونموها وصيرورتها المباشرة (٢١) •

والواقع أن الأغاني الشعبية والفنون الشعبية ينتج بعضها الفلاحون

---

(٢٠) سيدنى فنكلشتين • الواقعية فى الفن ، ص ٤٠ •

(٢١) زكريا إبراهيم • مشكلة الفن ، ص ١٢١ - ١٢٢ •

( بشكل يزيد في بعض البلاد وينقص في بلاد أخرى ) ، ويميل التراث القديم بين هؤلاء الفلاحين الى البقاء لاهد طويل • غير أن هذه الفنون هي في معظمها من انتاج الطريق ، من انتاج الشارع ، بما فيه من صناع مستقلين ، وكهنة مارقين ، وطلاب علم طوافين ، وصبيان يسمعون الى اتقان حرفة ما ، ورجال يشتغلون بترويض الحيوانات أو بالسحر من كل نوع •

ونحن لا نجد الاغانى الشعبية أو المسرحيات الشعبية أبدا في صورة نهائية « معتمدة » فهي دائما تتغير وتتبدل أثناء عملية النقل ، وهي أحيانا تزداد ثراءا وقيمة نتيجة لهذه التغيرات ، لكنها غالبا ما تنحدر قيمتها فيقل ارهافها ، أو لعلها تصبح أرق مما ينبغى •

ويندر جدا التأكد من أن هذا الشكل أو ذاك هو الشكل الاصلى للعمل الفنى ، اذ أن من طبيعة الفن الشعبى ذاته أن تكون له صور متعددة (٢٢) •

ويربط أنصار هذه النظرية بين الفن والدين باعتبار أن الدين ظاهرة اجتماعية ، فلقد ذهب دور كايم الى أن الدين كنظام اجتماعى هو الاصل في نشأة الفنون جميعا ، فالدين عامل هام في تشكيل حياة البدائيين حيث أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين يسيطرون على الحياة العامة ، ويتصدرون حفلات الاعياد والمراسم الدينية والزواج والصلح والسلام والحرب • ويبدو العنصر الفنى ظاهرا في مثل هذه الاجتماعات ،

---

(٢٢) ارنست فيشر • ضرورة الفن ، ص ٨٤ - ٨٥ •

فنرى الرقص البدائي ، ونسمع الموسيقى البدائية أيضا (٢٣) . وهكذا كان ظهور التصورات الدينية بداية مرحلة جديدة في حياة الانسان وحياة الفن على السواء ، فمن هذه التصورات الدينية وحولها نشأت الاساطير ، وهي أقدم شكل قصصى عرفه الانسان ، ثم جاء الفن التشكيلي لكي يجسم في الصور والتماثيل هذه الاساطير ، ومنذئذ أخذ الفن يصبح ذا مضمون ، ولم يعد مجرد صنع لادوات الصيد وأواني الطعام والاسلحة وغيرها من وسائل الحياة كما كان الشأن في حياة الانسان القديم . لقد انتهى التفكير الدينى بالمصريين القدماء منذ وقت مبكر الى «عقيدة البعث» أى العودة الى الحياة ذات يوم مرة أخرى بعد الموت . وبصفة عامة يمكننا أن نقرر أن العقيدة الدينية كانت دائما ذات أثر ملموس في كل الاطوار التى مر بها الفن وبالنسبة للفن المصرى القديم كانت عقيدة البعث من المحاور الرئيسية التى دار الفن — بشتى أشكاله — فى فلكها ، فقد صاغ الفن رموزها منذ وقت مبكر وحفل فى المكان الاول بالقبور التى تدفن فيها أجساد الموتى ، وبهذه الاجساد ذاتها التى كان يظن أن الروح تعود اليها فى القبر . أما المقابر ذاتها فقد تأثرت هندستها بذلك كله ، وكان تطورها بداية لمراحل تطور الفن المصرى القديم من أضرحة الى مصاطب ثم الى أهرام تشيد أو كهوف تنحت فى الصخر . وقد أمعن الفن المصرى فى عهد الاسرات فى الاحتفال بالمقابر وزخرفتها من الداخل برسوم وكتابات هى فى شكل رسوم ، وتحكى عن حياة المتوفى ، وتصور معتقداته الدينية ، وتؤنس وحدته . وما تزال قبور الملوك والملكات فى

---

(٢٣) محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ،

ص ١١٩ .

البر الغربى من الاقصر فى صعيد مصر تشيد ببراءات الفنان المصرى  
القديم (٢٤) •

على أنه لا ينبغي لنا أن نتصور من كل هذا أن الفن المصرى القديم  
كله كان أثرا من آثار العقيدة الدينية وحدها ، فالذى لا شك فيه أن  
الاضاع الاجتماعية كان لها كذلك أثرها ، فمنذ بداية عصر الاسرات أخذ  
الفن يتجه الى تصوير الانسان فى ألوان نشاطه الجماعى المختلفة •• وقد  
عنى الفنان الى جانب تصوير حياة الملوك بالحياة العادية للبسطاء من  
الناس فسجلها كذلك فى كثير من تصاويره ويكفى أننا لم نتعرف على  
أساليب الرقص وآلات الموسيقى ، وطرق الزراعة والوسائل التى كان  
الفلاح يستخدمها فى فلاحه الارض ، سواء منها الآلات والحيوان ، وكل  
ما يتصل بأعمال الصيد فى الماء وفى البرارى ، وغير ذلك ، الا من خلال  
الرسوم التى خلفها لنا الفنان المصرى القديم (٢٥) •

فاذا ما انتقلنا الى الصين لوجدنا أن تأثير العقائد الدينية على الفن  
كان واضحا ، وأن هذه العقائد قد خلقت فنا شعريا فى الدرجة الاولى •  
والواقع أن احتفال الصينيين البالغ بالشعر يوحى بذلك ، حتى أننا لنجد  
تصوراتهم للشعر تؤثر فى موضوعاتهم الفنية والتشكيلية وفى أساليبها ،  
وبخاصة فى فن التصوير الذى يعد بحق أسمى ألوان الفن الصينى  
مكانة (٢٦) •

---

(٢٤) عز الدين اسماعيل • الفن والانسان ص ٣٤ - ٣٥ •

(٢٥) نفس المرجع ص ٣٧ - ٣٨ •

(٢٦) المرجع السابق • ص ٥٢ •

وثمة رأى مماثل نجده فى عبارة Raymond Bayer القائلة بأن « نشأة الفنون كانت بين جدران المعابد »<sup>(٢٧)</sup> اذ المعبد هو الذى عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعا ألا وهو فن المعمار ، ثم ظهرت الحاجة الى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والاشكال البارزة ، فكان من ذلك أن ظهر فن النحت ولم يلبث المثالون أن تفننوا فى عمل التماثيل الملونة، فكان من ذلك أن ظهر فن التصوير ، الذى لم يكن يستعمل فى الاصل الا لتزيين جدران المعابد . ولما كانت العبادة تستلزم بالضرورة اقامة الاحتفالات الدينية ، فقد ظهرت على التعاقب فنون الرقص المقدس والموسيقى والغناء والشعر الغنائى . وهكذا نشأت معظم الفنون الجميلة فى أحضان المعبد ، فكان الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التى عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيته . بل اننا لو رجعنا الى تاريخ العصور الوسطى ، لوجدنا أن الكنيسة قد عملت على احياء الكثير من الفنون وفى مقدمتها جميعا فن المعمار ، رومانيا كان أم قوطيا ، وليس بدعا أن تقوم هذه الصلة الوثيقة بين الفن والدين ، فان الدين فى صميمه رابطة اجتماعية وثيقة تجمع بين الناس ، حتى لقد كانت المعابد فى بعض العهود بمثابة أماكن للاجتماعات والمجالات التجارية والتسلية الاجتماعية<sup>(٢٨)</sup> .

وظلت هذه الرابطة الوثيقة بين الدين والفن قائمة ردها كبيرا من الزمان الا أنها أخذت بعد ذلك فى التفكك رويدا ، حتى انقطعت الصلة فى آخر الامر . يقول فيشر « لم تضعف الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة

---

27 — Raymond Bayer : *Traité d'Esthétique*, Colin, Paris, 1956. P. 156.

(٢٨) زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١١٨ - ١١٩ .

الا بالتدريج حتى انفصمت تماما آخر الامر ، ولكن حتى بعد أن تم ذلك ، نجد أن الفنان يعتبر ممثلا للمجتمع ومتحدثا باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضايا الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمه تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقل أصدائها ، والتعبير عن الاحداث والافكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى » (٢٩) •

وفي المجتمع الطبقي تسعى الطبقات الى تجنيد الفن — هذا الصوت القوي للجماعة — من أجل خدمة أغراضها الخاصة ، فمن قلب الكورس المؤلف من الجماعة كلها بدأ يظهر قائد الكورس ، وبدأت الاغاني المقدسة تتحول الى أناشيد في الثناء على الحكام ، وأنقسم طوغم العشيرة الى آلهة متعددة للفئات الارستقراطية المختلفة ، ثم تطور قائد الكورس أخيرا بما لديه من موهبة في الارتجال والتجديد الى شاعر منشد يرتل أشعاره في بلاط الملك بغير كورس ثم انتقل فيما بعد الى الغناء في الاسواق •

حقا لقد خرجت ( أنا ) الجديدة من ( نحن القديمة ) وانفصل الصوت الفردي عن الكورس ، لكن صدى من ذلك الكورس ما زال يتردد في كل نفس • أصبح العنصر الجماعي ذاتيا في صورة الانا ، لكن المضمون الاساسي للشخصية بقي اجتماعيا •• وليس في وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له عصره وظروفه الاجتماعية • ومن هنا فذاتية الفنان

---

(٢٩) ارنست فيشر • ضرورة الفن • ص ٥٤ •

لا تتمثل في كون تجربته تختلف في أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقتة ، وإنما في كونها أقوى منها وأوضح في الوعي ، وأشد تركيزا ، ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا (٣٠) .

ويذهب أنصار النظرية الاجتماعية الى أن الفن ضرب من الصناعة والعمل والانتاج الجمعي ، وأن هذه الصناعة التي تقتضي العمل ومن ثم الانتاج تتطلب في نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها في انتاجات يحتاجها المجتمع ، هذا فضلا عن الوجه الاجتماعي الظاهر في كل حرفة وفي كل صناعة وفي كل عمل . والواقع أن المجتمعات حتى في صورتها الراهنة لا يمكن أن تستغنى عن الفنان باعتباره ( الرجل الصانع ) والذي يخلق على مصنوعات الانسان طابعا استيطيقيا يجعل منها أشياء محببة الى أفراد المجتمع (٣١) يقول D. Huisman « الحق أنه لا موضع للفصل التام بين الفن والصناعة ، لان الفن هو لباب الصناعة ، أو هو الصناعة في أسمى معانيها ، أو هو العمل المتين الذي يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك » (٣٢) .

ويحدثنا آلان فيقول « لكي يتحقق العمل الفني ، لابد للفنان من أن يهجر عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة ، لكي يمضي نحو

---

(٣٠) ارنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٦٠ .

31 — Jean casson : Situation de l'Art Modrene, Paris 1950. P. 118.

32 — Denis Huisman : L'Esthétique, Paris, P.U.F. 1945, ch iv P. 72.

عالم الجهد والصناعة والحرفة والانتاج العملى «<sup>(٣٣)</sup> . وفى فقرة أخرى يطالعنا بقوله « ان القانون الاسمى للابتكار البشرى هو أن المرء لا يبتكر الا بالعمل »<sup>(٣٤)</sup> وفى فقرة ثالثة نجده يحدثنا عن أهمية التنفيذ والذى يصطدم بعوائق المادة فيقول « وعلى حين أن المخيلة المتسكعة لا تعرف سوى الامل أو التمنى أو الرجاء نجد أن اليد الصانعة هى التى تقوم على التنفيذ فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول فى الوقت نفسه الانصات الى نداء الموضوع »<sup>(٣٥)</sup> . والواقع أن الفضل يعود الى آلان فى تذكير الفنانين بدور المادة فى عملية الابداع، فهو قد حرص على القول بأن قاعدة النشاط الفنى هى أن الفنان « صانع » قبل أن يكون « رجل الهام »<sup>(٣٦)</sup> .

أما سوريو فلقد خصص فصلاً بأكمله من كتابه «مستقبل الاستطيفاء» لدراسة العلاقة بين الفن والصناعة ، حتى يظهرنا على أن للفن وظيفة اجتماعية تنحصر فى امداد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة . ولقد قرر سوريو وجود علاقة وثيقة تجمع بين الفن والصناعة من حيث أن كلا منهما يقدم لنا بعض موضوعات يبتدعها بفعل نشاط انسانى خاص<sup>(٣٧)</sup> . والفن فى نظر سوريو هو فى صميمه عمل شبيل بغيره من الاعمال المهنية الاخرى التى تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والانكباب المضى على الانتاج . . الخ . والفنان مثله فى ذلك كمثله العالم

---

33 — Alain : Système des Beaux - Arts, Gallimard 1926. P. 33.

34 — Ibid : P. 34.

35 — Ibid : P. 35.

(٣٦) زكريا ابراهيم . فلسفة الفن فى الفكر المعاصر . ص ١٤٨ .

37 — Souriau, E. L'avenir de l'Esthétique, Alcan 1929, P.125

أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال أن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين ، لا بد له في سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف • الخ • فليس الفنان مخلوقا شاذا أو كائنا فذا عجيبا غريب الخلقة ، بل هو شخص محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة • ومعنى هذا أن الفن داخل ضمن ضروب النشاط الصناعي، وأن الفنان هو أولا وقبل كل شيء صانع<sup>(٣٨)</sup> كذلك يحدثنا فيشر فيقول « ليس الانفعال هو كل شيء بالنسبة الى الفنان ، بل لا بد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها • ينبغي أن يفهم القواعد والاشكال والخدع والاساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة واخضاعها لسلطان الفن »<sup>(٣٩)</sup> •

ولكن هل يعنى ذلك أن ثمة تطابقا كاملا بين الفن والصناعة ، وأنه لا فارق بينهما سوى أن الفن يضيف على منتوجاته طابعا استيطيقيا ؟ اننا نجد أنفسنا هنا أمام من يقول بأن الفكرة في الصناعة لا بد من أن تسبق التنفيذ ، ما دامت هي التي تنظمه وتحدده وتتحكم فيه ، على حين أن الفكرة في العمل الفني إنما ترد الفنان أثناء قيامه بعملية الانتاج الفني ، أعنى أنها تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه • فالفكرة لا تسبق العمل الفني بل هي كثيرا ما تتحدد وتتطور وتكتمل من خلال عملية الابداع نفسها • ولهذا فان الفنان هو من بين أصحاب الابداع جميعا أشدهم حاجة الى أن « ينظم الداخل بالاستناد الى الخارج » على حد تعبير أوجست كونت • ومعنى هذا أنه لا بد للفنان من أن يقلع عن

---

(٣٨) زكريا ابراهيم • مشكلة الفن • ص ١٠٣ •

(٣٩) ارنست فيشر • ضرورة الفن ، ص ١٠ •

الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله ، لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجها الى حيز التنفيذ ، وحينما يدرك الفنان أهمية ( التحقيق ) فى الانتاج الفنى ، فانه عندئذ لابد من أن يعشق ( المهنة ) أو ( الحرفة ) ويعترف لها بالفضل<sup>(٤٠)</sup> .

وقد لخص دور كايم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدده الفن بقوله ان الفن ظاهرة اجتماعية ، وأنه انتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به ، وله مدارسه ، ولا يعنى على مخاطر العبقرية الفردية، وهو اجتماعى أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره . وعلى هذا فالفنان فى نظر دور كايم لا يعبر عن «الانا» بل عن «نحن» أى عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طريق الاختمار اللاشعورى وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع . ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن العمل الفنى يصدر عن الالهام أو الوحي ما داموا لا يمكن بأيديهم خيوط التأثير الاجتماعى التى تكون فى الواقع بعيدة الغور ، متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الاعمال الفنية الا أن الاصاله الفنية عند هذه المدرسة هى أن يدخل الفنان على التراث الفنى للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل ولكنها مع ذلك موجودة فى المجتمع ، ومشتقة من كيانه ، فالابداع الفنى قائم على :

١ — المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية ، والجنس ( وهو

---

(٤٠) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن . ص ١٠١ - ١٠٢ .

ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة ) ثم التيارات الجمالية السائدة •

٢ - أساليب الصنعة والتقالييد الفنية ( أى تقنية الفن ) والتراث الفنى عبر التاريخ •

٣ - الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان (٤١) •

ويرى سيدنى فنكلشتين بناءا على هذا التصور السوسيولوجى للفن « أن أى نظرية للفن •• تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية •• لا تؤدي الى مزيد من تطوير الفن ، بل تؤدي الى عكس ذلك (٤٢) • كما يؤكد نيقولايف على أن « الجميل الذى ينشأ عن الابداع الفنى •• يفهم اجتماعيا » (٤٣) ويذكر بوسبيلوف « أن الفن •• قد نشأ عن حاجات معينة فى الوعى الاجتماعى » (٤٤) وفى فقرة أخرى يقول « كانت النظريات الجمالية فى منتصف القرن الماضى والتى نشأت على أساس وضعى اجتماعيا كان أم فيزيولوجيا أم اثنوجرافيا ، خطوة هامة فى تجاوز الافكار المجردة ، وبامكاننا القول اذا ما استخدمنا تعبير فيختر بأن علماء الجمال قد بدؤوا الآن ببناء علم الجمال من ( الاسفل الى الاعلى ) لا من ( الاعلى الى

---

(٤١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ص ١١٢ ، ١١٣ •

(٤٢) سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن ص ١٤ •

(٤٣) ب • أ • نيقولايف • الجمال عند الثوريين الديموقراطيين الروس • مقال ضمن كتاب الجمال فى تفسيره الماركسى • ص ١٠٥ •

(٤٤) ع • ن • بوسبيلوف • تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة ، مقال ضمن كتاب الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٢٠ •

الاسفل ) كما كان الحال أيام كانط وشيلر وهيغل • لقد أخذت المسائل الخاصة بالمصدر الاجتماعي والبيولوجي للاذواق الجمالية والنشاط الانساني الجمالى ، وكذلك مسألة المصدر التاريخي والاجتماعي للفن المكان الاول من الاهمية الآن • وكانت المادة الاساسية التي استخدمت في حل هذه المسائل الملاحظات العديدة عن حياة القبائل البدائية ونفسياتها وعيشتها « (٤٥) ويذهب فيشر الى القول بأن الفن « لم يكن انتاجا فرديا بل جماعيا • • ولم يكن هناك ما هو أشد هولاً من طرد الانسان خارج الجماعة ، اذ كان انفصال الفرد عن الجماعة يعنى الموت ، أما الجماعة فتعنى الحياة ومتعتها • وكان الفن بكل أشكاله : اللغة — الرقص — الاغاني الايقاعية — الطقوس السحرية ، هو النشاط الاجتماعي في أعلى صوره ، النشاط المشترك بين الجميع ، والذي يرفع الجميع فوق مستوى الطبيعة وفوق دنيا الحيوان • ولم يفقد الفن أبدا هذا الطابع الجماعي فقد كاملا ، حتى بعد انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية ، وحلول مجتمع الطبقات والافراد محلها « (٤٦) ويقول في فقرة أخرى ان الفن « يمكن الانا » ممن الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع في متناول يدها ما لم تكنه ، ويمكن أن تكونه « (٤٧) •

ويعزى الى تين H. Taine الفضل في اعطاء دفعة قوية للنظرية الاجتماعية فلقد بين في كتابه فلسفة الفن التأثير الكبير للجماعة على الفن، وقدم لنا نظرية استيطيقية حتمية تقوم على الاعتقاد الجازم بوجود قوانين

---

(٤٥) المرجع السابق • ص ١٨٦ •

(٤٦) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٤٩ — ٥٠ •

(٤٧) نفس المرجع ، ص ١٦ •

ضرورية تتحكم فى كل حالة من حالات الفرد والجماعة ، وتحدد اتجاه التطور لدى كل من الفرد والمجتمع على السواء • ونحن نعرف أن تين قد شاء للاستطبيق أن تصبح دراسة علمية لا شأن لها بأحكام القيمة ، فليس بدعا أن نراه يحاول دراسة الفن بأسلوب العالم الطبيعى ، وأن يتجه نحو تطبيق منهج التحليل على الظواهر الجمالية ، حتى يتسنى له التوصل الى القانون العلمى الذى يتحكم فى سير الترقى الفنى ، بدلا من الاقتصار على تفسير الفن بالحديث عن العبقرية والابداع والاصالة الفردية •• الخ • وهكذا عمد تين الى تطبيق المنهج الطبيعى على ثلاث مشكلات جمالية كبرى ألا وهى : ماهية العمل الفنى ، وتكوينه ، وقيمه • وكانت نقطة البدء فى هذه الدراسة هى الاعتراف بأن العمل الفنى ليس واقعة فردية منعزلة ، بل هو ظاهرة تتدرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التى تفسرها •• وان كنا قد نتوهم أن العمل الفنى هو ابداع أصيل لا سبيل الى التنبؤ به سلفا ، وكأنما هو تولد تلقائى ، أو انبثاق شبه سحرى ، ولكن الحقيقة أن العمل الفنى هو ظاهرة طبيعية تحددها الحالة العامة للعقلية الجماعية والعادات الاخلاقية السائدة (٤٨) •

لقد تحدث تين عن مدى اعتماد الفنان على مجتمعه ، وقال ان هذا العون يكون هائلا بقدر ما يكون الفنان معبرا عن روح عصره ، وبهذا القدر نفسه يتحدد حظه من العبقرية (٤٩) • يقول تين « ان ابتكارات الفنان ومشاركات الجمهور الوجدانية قد تبدو فى الظاهر تلقائية ، حرة ، وليدة الهوى ، وكأنما هى رياح عاصفة متقلبة ، ولكنها فى الحقيقة — مثلها فى

---

(٤٨) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٢٧ •

(٤٩) مصطفى سوييف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٣٣٢ •

ذلك كمثل الرياح ذاتها — انما تخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة» (٥٠) .

ويذهب تين الى أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية ، والصنائع الفنية ، والسمات الطرزية ، بدليل أن الغالبية العظمى من فناني كل عصر لا تكاد تشذ على تلك الاساليب الخاصة ... ولهذا يقرر بعض مؤرخي الفن أن بين ميكائيل أنجلو وليوناردو دافنشي ورافائيل من التشابه ما لم يبيد واحد منهم أن يفتن اليه ، فقد أصبح في وسعنا أن ندرك ما في أساليبهم الفنية من وحدة جمالية ترجع الى روح القرن الخامس عشر في ايطاليا ، وبالتالي فاننا لم نعد نلقى أدنى صعوبة في أن نميز بين فنهم وفن المصورين الصينيين ( مثلا ) في نفس العصر ، أو فن المصورين الهولنديين في القرن الثامن عشر (٥١) . وعندما ننظر الى شكسبير لأول وهلة ، فانه يبدو لنا كظاهرة مثيرة قد هبطت من السماء ، أو كأنه عملاق أتى الى دنيانا من عالم آخر ، بينما نجد أن هناك عددا كبيرا من معاصريه من الدراميين الممتازين أمثال وبستر Webster وفورد Ford وماسينجر Massinger ومارلو Marlowe وبن جونسون Ben gonson وفيلشتر Flechter ثم بونمونت Beaumont ممن كانوا يكتبون بنفس أسلوبه وبالروح ذاتها ، كما أن مسرحهم كانت له نفس الصفات التي كانت لمسرحه ، ولقد تناولوا في دراماتهم تلك الشخصيات الحادة العنف التي تناولها شكسبير ، اذ كانت لديهم نوعية طرازه في غرامياته وتطرفه وروعته مع ذلك ، وكذا نفس الاحساسيس

---

50 — Taine, H. : Philosophie de l'Art, Paris 1865. P. 11.

(٥١) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ١٦٢ .

الشاعرة المرفهة عن الريف ، وعما يتصل بالمناظر الطبيعية ، وبالإضافة الى ذلك العنصر النسائي بنعومته وعمق جاذبيته •

وحيثما نزور بلجيكا ونتفقد انتاج الفنانين في كل من مدينتي بروكسل وأنفرس وغيرهما من المدن البلجيكية فسرعان ما يتبين لنا كيف أن المصور روبنس Rubens التي تبدو أعماله لأول وهلة وكأنها فريدة لا سابق لها ولا لاحق ، إنما هي متشابهة مع أعمال مجموعة الفنانين المعاصرين له في بلجيكا • فهناك مثلا الفنان كراييه Crayer الذي يعتبر منافسا له ، ثم آدم فان نورت Adam Van Noort وجيرار زيجير Gerad Zeghers ورومبو Rombouts وفان روس Van Roose ثم فان دايك V. Dyck وكانت تجمع أعمال هؤلاء التصويرية وأعمال روبنس نفس الروح ونفس الأسلوب •

ويحدثنا فريتس نوفوتني Rretz Novotny عن سيزان فيقول ان الاتجاه الذي اختطه سيزان له جذور في الماضي في أعمال كل من جيوتو Giotto والجريكو El Greco وكذلك بيتر بروجل Pieter Broghel ورغم أنه يبدو أن سيزان كان مستقلا ومنعزلا ، الا أنه كان ملتئما بالبيئة الفنية ، ذلك لانه لا يوجد شيء من العدم ، وأن الفنان انما يستمد كيانه ووجوده الفني من العناية بالفنية التي تذخر بها البيئة التي يعيش في كنفها • وهنا يقول تين « ان البيئة هي التي تجلب الفن أو تذهب به ، مثلها كمثل البرودة حين تجلب الندي أو تذهب به ، بحسب درجة شدتها أو ضعفها »<sup>(٥٢)</sup> فما مثل الفنان الناشئ في مرحلة التكوين الا كمثل

---

52 — Taine, H. : Philosophie de l'Art, Paris 1865. P. 220.

شجيرة تتغذى بعناصر التربة حتى تصبح دوحة \* \* فان طابعها وما تتسم به من صفات انما يرجع الى عنصر فصيلتها وعوامل الوراثة فيها ، والتربة التي أنبتتها ، وعليهما معا يتوقف ما تبلغه بعد ذلك من نمو وازدهار أو ضمور وانحلال (٥٣) .

ويخلص تين الى القول بأن الجنس والبيئة والزمن هي المسئولة عن خلق درجة الحرارة الاخلاقية أو الادبية التي تتلاءم مع هذا العمل الفني أو ذاك مثلها في ذلك كمثل درجة الحرارة التي تعد مسئولة عن امكان نمو هذا النبات أو ذاك في هذه البيئة المعينة أو تلك (٥٤) .

وطبقا لهذا المنظور الذي أتى به تين فان الاختلاف بين الفنانين في طريقة الابداع لا يرجع الى اختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع الى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التي يعيشون في كنفها ، والعصر ، والبيئة ، وعوامل الوراثة \* ومعنى هذا أن عملية الابداع الفني محتمة بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لأصالة الفنان المطلقة ، وهذا هو الذي يدعونا الى أن نحاول الاجابة على سؤال هام هنا وهو ما دور الفنان الفرد في عملية الابداع الفني ؟

وقبل أن نجيب على هذا السؤال علينا أن نعرض لمسألة الاصالة Originality من وجهة النظر السوسيولوجية فيما يتعلق بمسألة الابداع الفني ؟ الواقع أن ليس ثمة أصالة مطلقة ، فالذي يصفه الناس بالاصالة

---

(٥٣) حسن محمد حسن : الاصول الجمالية للفن الحديث - دار الفكر العربي - القاهرة ص ٥٨ .

(٥٤) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٣ .

والجدة انما يتضمن في الواقع عنصرين : تركيب جديد ، ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هي محاولات السابقين ، فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صيغة جديدة تحمل في طياتها العناصر القديمة ، كما يتحدد وقت ظهور هذا التركيب عن طريق المجتمع ، فيأتى لكى يشغل فراغا أحس به الجمهور . . ومن ثم فان الفنان العبقرى لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه « بطل منتظر »<sup>(٥٥)</sup> فأصالة الفنان اذن ليست منبثقة عن ذاته بل هي مشروطة بخلفيات اجتماعية وحضارية لم يكن دوره فيها الا اعادة التركيب بين بعض عناصر هذه الخلفيات القديمة ، وذلك لحاجة المجتمع لهذا التركيب الجديد .

ومعنى هذا أن الفنان ليس مخلوقا أصيلا كل الاصاله ، وكأنما هو موجود الهى قد هبط من السماء ، بل هو مخلوق أرضى يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة ، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة ، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث أنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل في نوع انتاجه الفنى . . ومن هنا فالابداع الفنى كثيرا ما يجىء مشروطا بالكثير من العوامل الحضارية التى تشبع في البيئة الفنية المحيطة بالفنان وحينما ينظر الباحث بعين الاهتمام الى تلك التأثيرات الحضارية التى عاناها الفنان ، وحينما يقيم وزنا كبيرا لتلك الاشكال الاجتماعية التى أثرت على حياة الفنان وأعماله الفنية ، فان انتاجه عندئذ لن يبدو لنا بصورة سر مستغلق لا سبيل الى فهمه ، بل سرعان ما يصبح في وسعنا أن

---

(٥٥) محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص

١٥٥ - ١٥٦ .

ندرجه تحت طراز فنى بعيثه •• وهكذا نفهم أن الابداع الفنى فى اطاره الاجتماعى كثيرا ما يعيننا على القاء بعض الاضواء الهامة على طبيعة تلك العملية الابداعية التى تتخذ صوراً مختلفة لاي من الفنانين المختلفين<sup>(٥٦)</sup> •

ونستطيع أن نفهم الآن قول أصحاب هذه النظرية من أن أصالة الفنان نسبية وليست مطلقة ، وأنه لا يبتكر أعمالاً فنية جديدة كل الجودة ، بقدر ما ينحصر ابتكاره فى التأليف بين أفكار قديمة ، أو أحداث تعديلات أو تحويلات فيما وصله من تراث فنى سابق ، أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية محيطة به • ولذا فإن الجديد الذى يأتى به الفنان ضئيل ومحدود بالنسبة الى ما تسلمه أو تقبله « وكثيراً ما تنحصر أصالة الفنان فى التوفيق بين عناصر فنية مستعارة من طرازين معاصرين ، دون أن يكون لدى الفنان نفسه أى شعور واضح بتلك العملية التأليفية التى يقوم بها »<sup>(٥٧)</sup> •

ولعل هذا هو ما دعى آلان الى أن يعود فيقرر أن ليس ثمة فن فردى محض على الاطلاق • وكان آلان قد قسم الفنون الى نوعين : فنون فردية كالشعر والتصوير مثلاً ، وفنون اجتماعية كالمعمار والتمثيل المسرحى<sup>(٥٨)</sup> ، ولكنه سرعان ما تبين أن تلك الفنون التى يبدعها فرد واحد ومن ثم تكون أصالته مطلقة تعود اليه وحده — نقول سرعان ما تبين — أنه حتى فى مثل تلك الفنون تتغلغل الروح الجماعية الحضارية فى ثناياها ، فتتبدد الاصاله الفردية المطلقة ، وتتشتت فى ضروب فنية سابقة أو

---

(٥٦) زكريا ابراهيم • مشكلة الفن ، ص ص ١٥٩ - ١٦٠ •

(٥٧) نفس المرجع ، ص ص ١٦٠ - ١٦١ •

58 — Alain : Systeme des Beaux - Arts, Gallimard 1926, P. 42.

معاصرة ، بحيث لا تكون أصالة الفرد ، الا إعادة تجميع أو تركيب من خضم واسع وعريض سبقه اليه غيره . وهذا القول ينطبق على ما يردده عادة أنصار هذه النظرية من أن الابداع الفنى ليس انتاجا فرديا محضا ، بل لابد لنا من التسليم بأن ليس ثمة خلق من العدم .

ولما كانت الاصاله نسبية ومشروطة ، فمن المحال أن تنشأ أى صور فنية فجأة كما ذهب الى ذلك أنصار نظرية الوحي أوالالهام ، فلكل صورة فنية مصدرها التاريخي ، الذى تكون موجودة فيه من قبل فى مستوى أقل أو بصورة غامضة، كما أن لكل صورة فنية مضمونها الاجتماعى والحضارى على نحو ما بينا . وينتج عن ذلك أنه اذا كان هناك جيل جديد يتجه الى ابداع شىء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فاننا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا فى الاجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد (٥٩) .

نعود الآن الى سؤالنا المطروح عن دور الفنان الفرد فى عملية الابداع الفنى . الواقع أن الفنان الفرد فى ضوء النظرية الاجتماعية هو الذى يبدع العمل الفنى وينفذه ، ولكن هذه النظرية تؤكد أن هذا الفنان الفرد ليس مستقلا عن غيره من الافراد فى المجتمع ، بل هو فرد اجتماعى مشبع بروح الجماعة أو بالعقل الجمعى وأن روح الجماعة هذه هى التى ينبع منها الهامه الفنى الذى يستهدف اشباع حاجات الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه . ولكن لنا أن نسأل هنا ما هو امتياز الفنان عن غيره من الناس

---

(٥٩) محمد على أبو زيان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة .

ص ١٨٦ .

وكلهم مشبعون بالروح الجماعية هذه ؟ يجيب أنصار هذه النظرية بقولهم بأن الفنان أقدر من غيره من الافراد العاديين على انجاز مطالب الجماعة من الناحية الفنية<sup>(٦٠)</sup> . يقول فيشر « يستطيع الفنان بالمعالجة الاصلية لموضوع محدد أن يعبر عن فرديته وأن يصور في الوقت ذاته العمليات الجديدة التي تجرى داخل المجتمع . ومدى قدرته على ابراز المميزات الاساسية لعصره ، والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمتة كفنان »<sup>(٦١)</sup> ويقول في فقرة أخرى ان ذاتية الفنان لا تتمثل في كون تجربته تختلف في أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقتة ، وانما في كونها أقوى منها ، وأوضح في الوعي ، وأشد تركيزا ، ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا »<sup>(٦٢)</sup> .

ويذهب سيدنى فنكلشتين الى أن الاعمال الفنية هي من انتاج فنانين أفراد غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية<sup>(٦٣)</sup> ومن ثم فليس في مقدور أى عبقرية فردية أن تخلق تيارا فنيا أو مرحلة فنية ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من المراحل ذات المصدر الاجتماعى<sup>(٦٤)</sup> .

ولكن اذا كان الفنان ينطوى على روح اجتماعية وأخرى أنانية فردية فواضح أنه لن يعبر عن مجتمعه وعصره وطبقتة الا اذا كان ثمة تفاعل

---

(٦٠) نفس المرجع ص ١٥١ .

(٦١) ارنست فيشر . ضرورة الفن ص ٦٢ .

(٦٢) نفس المرجع : ص ٦٠ .

(٦٣) سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن . ص ١٤ .

(٦٤) محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص

١٨٧ - ١٨٨ .

وتأثير ايجابي بين «الانا» و «النحن» ولنفرض الآن أن «الانا» أرادت أن تنفصل أو تثور على «النحن» فكيف يكون الابداع ها هنا اجتماعيا ؟ يجيب فيشر « كان الفنان يعترف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة : الرسالة المباشرة التي تفرضها المدينة أو الرابطة أو احدى الفرق الاجتماعية ، والرسالة غير المباشرة التي تنشأ من تجربة يعنيه أمرها • أى من صميم وعيه الاجتماعى • وليس من المحتم أن تتطابق الرسالتان ، وعندما يزداد الخلاف بينهما ، يكون ذلك علامة على ازدياد التناقضات داخل ذلك المجتمع<sup>(٦٥)</sup> الا أن الموقف السلبي للفنان بالنسبة الى المجتمع ليس الا موقفا اجتماعيا فى نهاية الامر ، فما اعتزال الفنان لمجتمعه سوى موقف ايجابي له بذوره الاجتماعية ، وحتى لو فرضنا أن هذا الفنان لم يستوحى المضمون الاجتماعى ، فانه لا يستطيع أن يعتزل الاسلوب أ والشكل وهنا يجب أن نتوقف للبحث فى مسألة الاسلوب والشكل وهل هما اجتماعيان أم لا •

والواقع أن ما نطلق عليه اسم « الاسلوب » هو التعبير العام فى الفن عن عصر وعن مرحلة اجتماعية • فالاسلوب هو خير تعبير عن المجتمع • ونحن اذا درسنا مسألة الاسلوب ، لوجدنا أن هناك مجموعة من الاشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم ، واعتبروها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم • وهكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل انتاج الفرد ، فرغم أن الانتاج الفردى يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف تبعا لموهبة الفنان •• فان العنصر المشترك يبدو واضحا •• والفنانون يبدون رغبة مشروعة فى ألا يبدأوا دائما من

---

(٦٥) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٦١ •

البداية ، بل أن ينطلقوا من نقطة سبقهم اليها غيرهم ، وأن يحولوا  
ويطوروا أسلوبا قائما ليوجدوا منه شيئا جديدا فاذا أردنا أن نفهم  
أسلوب فترة من الفترات فلا يجوز أن ندرسه وحده منعزلا عن غيره ، بل  
ينبغي أن ندرسه في سياق تاريخ الفن في مجموعه ، أن ندرسه كحلقة في  
سلسلة التطور التاريخي<sup>(٦٦)</sup> . فالعنصر الاجتماعي هو العامل الحاسم  
في الفن ، وهو الذي يحدد الأسلوب .

ولكن ما القول بالنسبة الى الشكل ؟ يجب فيشر : الواقع أن الفن  
تشكيل . . هو اعطاء الاشياء شكلا ، والشكل وحده هو الذي يجعل من  
الانتاج عملا فنيا وليس الشكل أمرا عارضا أو طارئاً أو ثانوياً ، فقوانين  
الشكل وأصوله الاصطلاحية انما هي تجسيد لسيطرة الانسان على المادة  
وهي وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة ، كما  
أنها وسيلة للمحافظة على المنجزات الهامة . انها النظام الضروري للفن  
والحياة . . فالشكل يعبر عن الغرض الاجتماعي . . انه الخبرة الاجتماعية  
عندما تتخذ صور ثابتة ، كما أن المواد المستخدمة الى حد ما تتحكم في  
الشكل . . ان أشكال الخبرة الفنية . . لا تتجمع بصورة مستقلة عن  
التطورات الاجتماعية ، فالطرق الجديدة لرؤية الاشياء أو للاستماع اليها  
ليست مجرد نتيجة لارهاق الحواس ، وانما هي أيضا نتيجة للحقائق  
الاجتماعية الجديدة<sup>(٦٧)</sup> .

---

(٦٦) نفس المرجع . ص ١٩٨ .

(٦٧) المرجع السابق ، ص ١٩٧ - ٢٠٢ .

وهكذا يصبح الفن رمزا للحركات الاجتماعية<sup>(٦٨)</sup>، أو وظيفة للبئية الاجتماعية<sup>(٦٩)</sup> عند أنصار هذه النظرية ، كما تصبح عملية الابداع الفنى تأليفا أو تركيبا بين عناصر غذاها التيار الاجتماعى والتاريخى بروحه .

---

68 — Leven, L.Schucking: The Sociology of Taste, London 1944. trans. E. Dicks P. 63.  
69 — Rey, A. : Lécons de philosophie P. 364.

#### ٤ - النظرية السيكلوجية

لا يوافق أصحاب هذه النظرية على أن يكون الابداع الفنى ، شرارة الهية أو وحى سماوى ، كما لا يوافقون على اعتبار الوعى أو العقل هو أساس عملية الابداع ، ولا يرون أن هذه العملية تخضع لتأثيرات سوسيلوجية • ومن ثم فقد راحوا يفتشون عن مصدر آخر وأصل مغاير • ووجد فرويد هذا الاصل فى اللاشعور الشخصى ، وراحت السيريالية - كحركة فنية - تتعقب خطاه ، بينما نادى يونج باللاشعور الجمعى •

علينا اذن أن نتتبع مدرسة التحليل النفسى ( فرويد ) من ناحية أولى ، ثم نتعقب مدى نظرية هذه المدرسة فى الحركة السيريالية من ناحية ثانية ، ثم نتناول أخيرا تفسير يونج لعملية الابداع الفنى •

#### أ ( مدرسة التحليل النفسى (فرويد) :

على الرغم من أن فرويد قد ذهب الى أن «طبيعة الابداع الفنى بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسى»<sup>(١)</sup> وقرر فى فقرة أخرى أن على التحليل النفسى - للأسف - أن يلقى بأسلحته أمام الفنان الخالق<sup>(٢)</sup> • وأن « التحليل النفسى لا يطلعنا على حقيقة الابداع وانما مظاهره فقط

---

(١) سيجموند فرويد ، التحليل النفسى والفن ، دافينشى - دستويفسكى ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة بيروت ١٩٧٥ • ص ٩١ •  
(٢) نفس المرجع دستويفسكى وجريمة قتل الاب ، ص ٩٤ •

وحدوده» (٣) فان هذا لا يمثل الا تواضعا أو على الاقل تظاهرا بالتواضع، ذلك أن الاهتمام بتفسير عملية الابداع الفنى كان ضمن اهتمامات فرويد الرئيسية ، كما كان موضع اهتمام تلامذته وأتباعه الذين كتبوا مؤلفات كثيرة وأبحاث عديدة حول هذا الموضوع • ونحن نذكر من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر ارنست جونز E. Jones وهانز ساكس H. Sacks وأوتو رانك O. Rank وبريل A. Brill وشارل بودوان C. Boudoin وأوتو فنيكل O. Fenickel وبروان J. F. Brown وادموند برجلر E. Bergler •

ولقد ذهب فرويد الى أن الشخصية تتكون من ثلاث قوى : الانا والانا الاعلى والهى ، والانا تعانى التوترات نتيجة الضغط المستمر من الانا الاعلى والهى ، ذلك أن وظيفة الانا الاعلى على الدوام هى الضغط أو الكبت ، أما الهى فوظيفته على الدوام النزوع الى المحرم ، ومن هنا فالصراع دائم بين هذه القوى ، ومحصلة هذا الصراع تتجلى فى سلوك الشخص فى أى موقف • ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها الى تكوين المحصلة ، يطلق عليها فرويد اسم الآليات منها : القمع supression والكبت repression والتسامى sublimation والتبرير ، والقلب conversion والتقهقر •• وهكذا وفى حين أن القلب هو الآلية التى ينحل بها الصراع الى صورة مقبولة شخصيا فتفيد كمنفذ للطاقة المحتبسة دون اشتراط أن يكون الناتج ذا قيمة اجتماعية رفيعة ، فان التسامى يؤدى الى اظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو فى العلم (٤) •

---

(٣) نفس المرجع • ليوناردو دافينشى ، دراسة فى السيكولوجية الجنسية ص ٩١ •

(٤) مصطفى سوييف • الاسس انفسية للابداع الفنى ص ١٩٥ •

ان آراء وتفسيرات فرويد للابداع الفنى يمكن أن نجدها بصفة خاصة فى بحثى فرويد عن « ليوناردو دافينشى » ، دراسة فى السيكولوجية الجنسية » ، و « دستويفسكى وجريمة قتل الاب » ، عدا بعض الآراء المتفرقة التى نجدها فى كتبه وأبحاثه الأخرى • وفى بحثه الأول اعتمد فرويد فى الابداع الفنى عند ليوناردو دافينشى على دراسة وتحليل وتفسير :

أ ( مذكرات دافينشى والتى كتبها بنفسه عن أمور تتعلق بشخصيته وأحداث حياته من أهمها : الحلم الذى رآه وهو لا يزال طفلاً صغيراً من أن نسرًا ضرب فمه بذيله • وما دونه عن وفاة والده • وما كتب ورسمه عن الطيران •

١ - أما عن ذلك الحلم ، فحدث أن كان ليوناردو أثناء تدوينه لبعض الأحداث ، أن قاطع نفسه فجأة ليتتبع ذكرى من سنى حياته المبكرة جداً طرأت على ذهنه فقال :

« يبدو لى ، أنه قد قدر على من قبل ، أن أشغل نفسى تماماً بالنسر ، فانه يطراً على ذهنى كذكرى قديمة جداً ، فحينما كنت لا أزال فى المهد ، هبط على نسر ، فتتح فمى بذيله ، وضربنى عدة مرات بذيله على شفتى » •

ويذهب فرويد الى أن هذه الذكرى الطفلية غريبة بالنسبة الى مضمونها ، وبالنسبة الى الوقت الذى ذكرت فيه من حياته ، ولكنه سيأخذ على عاتقه ترجمة هذه الذكرى من لغتها الغريبة الى لغة مفهومه • فذيل النسر واحد من أكثر الرموز شيوعاً ، باعتباره إشارة بديلة لعضو الذكر ، ومن ثم يصبح قول ليوناردو « فتتح فمى بذيله ، وضربنى عدة مرات

بذيله على شفتى « مشيرا الى الرغبة فى أخذ عضو الذكر فى الفم •  
وحيثما يشعر فرويد بأن العادات تستهجن هذا الوضع باعتباره يمثل  
أحقر الانحرافات الجنسية ، يعود ويفسر قول ليوناردو السابق تفسيراً  
أكثر قبولا قائلاً أن هذا القول يشير الى الرغبة فى حلقة ثدى الام فى  
فمه • ولكن كان على فرويد أن يفسر استبدال الام بالنسر ، وهو يتساءل  
بالفعل ، من أين نشأ هذا النسر وكيف يأتى فى هذا الوضع ؟

ويجيب على نفسه قائلاً : لا عجب فى ذلك فان الام تمثل — فى نقوش  
قدماء المصريين الهيروغليفية — بصورة النسر • وكان المصريون يعبدون  
كذلك الهة للامومة ، رأسها تشبه رأس النسر ، أو كانت ذات رؤوس كثيرة  
منها واحدة أو اثنتان على الاقل لنسر ، وكان اسم هذه الالهة ينطق موت  
Mut وربما نسأل عما اذا كان الشبه بين هذا الصوت وكلمتنا الالمانية أم  
( Matter فى الالمانية ) شبه عارض فحسب • واذن فقد كان للنسر فعلاً  
بعض الصلة بالام ، ولكن أى فائدة لنا فى ذلك ، ألنا الحق فى ان ننسب  
هذه المعرفة الى ليوناردو بينما عاش فرانسوا شامبليون أول من نجح فى  
قراءة الهيروغليفية بين عامى ١٧٩٠ — ١٨٣٢ ؟ » (٥) •

ويضيف فرويد اضافة هامة بعد ذلك حيث يذكر أن المصادر القديمة  
قد علمتنا أن النسر كان رمزاً للامومة لانه كان يعتقد أن هذا النوع من  
الطيور لا توجد فيه الانسور اناث ، وليس فيه ذكور • وهنا يحق لنا أن  
نتساءل كيف يتم التلقيح فى النسور اذا لم توجد الا الاناث ؟ وتكون  
الاجابة أنه فى وقت معين تتوقف هذه الطيور فى خلال طيرانها وتفتح  
مهبليها وتتلقح بواسطة الريح •

---

(٥) فرويد : ليوناردو دافينشى ص ٣٢ — ٣٣ •

ولا يستبعد فرويد أن يكون ليوناردو قد عرف هذا ، خصوصا وأن معرفته بالتاريخ الطبيعى كانت واسعة ، كما أن مدينة ميلانو الإيطالية كانت بالفعل المكان الرئيسى لفن طبع الكتب ، علاوة على أن آباء الكنيسة كانوا معتادين على رواية خرافة النسر هذه كدليل ضد أولئك الذين يشكون فى التاريخ المقدس ، فإذا كانت النسور — حسب أفضل المعلومات من التراث القديم — قد قيل بأنها تترك نفسها تلقح بواسطة الريح ، فلماذا لا يكون نفس الشيء قد حدث ولو مرة واحدة لانتى بشرية ؟ والنتيجة أن ليوناردو لم يعدم الأصل الذى استقى منه هذه الاسطورة •

ان هذه الذكرى تعنى بالنسبة الى ليوناردو بأنه كان أيضا — مثل هذا النسر — طفلا له أم لكن ليس له أب • وقد أضيف الى هذا صدى اللذة التى ذاقها من ثدى أمه •

ويحبذ فرويد أن يكون انتقال ليوناردو من أحضان أمه الى بيت أبيه قد تم حينما كان عمر ليوناردو ما بين ثلاث وخمس سنوات ، الا أن ذلك — يقول فرويد — قد أصبح أمرا متأخرا جدا ، ففى البداية تثبتت ثلاث أو أربع سنوات من انطباعات الحياة ، وتكونت أنواع من ردود الافعال نحو العالم الخارجى وهى مما لا يمكن أن تجردها أبدا من أهميتها أية تجارب تأتى بعد ذلك واذا كان صحيحا أن ذكريات الطفولة التى لا يمكن فهمها ذات أهمية قصوى فى تكوين لا شعور الشخص ، فان الحقيقة المرتبطة بحلم النسر الذى مر به ليوناردو فى السنين الأولى من عمره وحيدا مع أمه ، لابد وأنها كانت ذات تأثير حاسم على تكوين حياته الداخلية<sup>(٦)</sup> •

---

(٦) نفس المرجع • ص ٣٧ •

ولكن كيف تحولت الام الى نسر يلصق ذيله بفم الطفل مع أننا ذكرنا أن هذا الذيل هو عضو الذكر ؟ وبمعنى آخر كيف تكون الام ذات طبيعة أنثوية ذكورية في نفس الوقت ؟ هنا يعود فرويد بنا الى الالهة Mut ويذكر عنها خاصية جديدة هي أنها كانت تتشكل على هيئة قضيبية ، فكان جسدها — الذى كان يتميز بأثدائها كأنثى — يحمل أيضا عضو الذكر في حال انتصاب ، فكانت ذات طبيعة أنثوية ذكورية • كما يذكر فرويد أن ايزيس Isis ، وحاتور Hathor ، ونيت Neith في مصر ، وأثينا الهة اليونان ، صورن في الاصل وهن مخنثات أو مزدوجات الجنس Diherma Phroditic ، كما أن نفس الامر قد انطبق على كثير من آلهة اليونان ، وخاصة آلهة الطائفة الديونوسيوسية ، وكذلك الامر بالنسبة لافروديت، التي وصفت فيما بعد بأنها الهة الحب الانثوى • ولعل المقصود من اضافة القضيب الى الجسد الانثوى هو الدلالة على قوة الطبيعة الخلاقة البدائية ، وأن ذلك يؤدي الى تمثيل صحيح للكمال الالهي (٧) •

ويقودنا فرويد بعد ذلك الى نظريات الجنسية الطفلية عله يجد فيها معينا أكبر لتفسير حلم ليوناردو ، فيذكر أن الطفل الذكر حينما يوجه في البدء فضوله نحو لغز الحياة الجنسية ، فانه يكون واقعا تحت سيطرة الاهتمام بأعضائه الجنسية الخاصة • ويجد هذا الجزء عظيم القيمة وشديد الاهمية ، وليس أمامه الا أن يفترض أن جميع الاشخاص — والنساء أيضا — يملكون عضوا مثل الذى يملكه هو ، اذ لا يمكنه أن يتخيل عضوا آخر له نفس القيمة لدى الاناث • ويستمر فرويد في تفصيله لهذه النظريات والتحدث عن عقدة الخشاء وينتهي الى ترجمة حلم ليوناردو عن

---

(٧) نفس المرجع : ص ٤٢ •

ذيل النسر بقوله على لسان ليوناردو « في ذلك الوقت حينما وجهت فضولي الشديد نحو أمي ، كنت لا أزال أحكم بأن لها عضوا تناسليا مثل عضوي » ويستطرد فرويد قائلاً « تلك شهادة أخرى من بحث ليوناردو الجنسي السابق لاوانه ، أصبحت في رأينا حاسمة في حياته كلها » (٨) .

ويفسر فرويد مرض ليوناردو بالجنسية المثلية بأنه كان يحتفظ بحب أمه في لا شعوره ، ومن ثم فقد ظل مخلصاً لها ، وحينما يبدو — كعاشق — متعقبا الصبيان ، فإنه كان يهرب بذلك بالفعل من النساء اللاتي يمكن أن يتسببن له في أن يكون خائناً لأمه ، وهكذا أصبح ليوناردو مريضاً بالجنسية المثلية عن طريق علاقاته الشبقية بأمه (٩) .

ولقد وهبت الطبيعة الرحيمة ليوناردو المقدرة على أن يعبر في أنواع إنتاجه الفني عن أقصى مشاعره النفسية الخافية حتى عليه ، وسنرى ذلك حينما نتحدث عن ابداعاته وأعماله الفنية .

٢ — أما ما دونه ليوناردو عن وفاة والده ، فيبدو فيه خطأ شكلي صغير لا يخفى عن فطنة المحلل النفسي وهو هنا فرويد نفسه . كتب ليوناردو يقول : « في التاسع من يوليو ١٥٠٤ ، يوم الاربعاء ، في الساعة السابعة ، مات سير بييرو دافينشي ، الموثق بقصر آل بوديستا — أبي ، في الساعة السابعة . كان في الثمانين من عمره ، وترك عشرة أبناء وبناتين » .

والخطأ البسيط هنا يكمن في أن تقدير الوقت « في الساعة السابعة »

---

(٨) فرويد : ليوناردو دافنشي ، ص ٤٦ .

(٩) نفس المرجع : ص ٥٧ .

قد تكرر مرتين ، كما لو كان ليوناردو قد نسى في نهاية الجملة أنه كتبها  
توا في بدايتها ، وقد كان يمكن — دون القمع الشديد عند ليوناردو — أن  
تقرأ مذكراته في اليوميات على النحو التالي « اليوم ، في الساعة السابعة،  
مات أبى سير بييرو دافينشى ، يا لابی المسكين » الا أن استبدال ذلك  
بالتقرير اللامبالي بنعى ساعة الوفاة يجرد المذكرة من كل شجن ، ويجعلنا  
ندرك أنه كان هناك شيء يجرى اخفاؤه أو قمعه (١٠) .

ان ليوناردو لا يستطيع الامتناع — وهو طفل يرغب أمه — عن  
الرغبة في أن يضع نفسه في مكان أبيه ، وأن يمثل نفسه به في مخيلته ،  
وأخيرا أن يجعل مهمة حياته أن ينتصر عليه ، وحينما عاش ليوناردو مع  
أبيه وزوجة أبيه وهو في الخامسة من عمره ، فمن المؤكد أن زوجة أبيه  
الصغيرة البيرا قد حلت محل أمه في احساسه ، وهذا هو ما أدخله في  
علاقة المنافسة مع أبيه . . علاقة تقليد أبيه والتفوق عليه . . فلقد لعب  
الاب دور السيد المهذب العظيم مع الفتاة الريفية المسكينة (أم ليوناردو) .  
ومن ثم احتفظ الابن بالحافز لان يلعب أيضا دور السيد العظيم . لقد  
كان لدى ليوناردو شعور قوى « بأن يبعد الملك عن منصبه » ، وأن يبين  
بالضبط كيف تبدو المرتبة العليا الحقيقية .

ان كل من يعمل كفنان — يقول فرويد — يحس بالتأكيد احساس  
الاب نحو أعماله ، فلقد كان لتقمص ليوناردو شخصية أبيه نتيجة حاسمة  
في أعماله الفنية، كان يخلقها ثم لا يعود يشغل نفسه بها، تماما كما كان أبوه  
لا يشغل نفسه به، ولم تستطع مظاهر ضيقه الاخيرة بأبيه أن تغير شيئا في

---

(١٠) نفس المرجع : ص ٧٢ .

هذا الدافع ، طالما أنه نشأ عن انطباعات السنين الاولى من الطفولة ، ولما كان الكبت قد ظل لا شعوريا ، فانه لم يكن يمكن تقويمه بواسطة الخبرات المتأخرة (١١) .

ويستنتج فرويد هنا نتيجة هامة وهي أنه اذا كان تقليد أبيه قد أخره كفنان ، فان مقاومته ضد الاب ربما كانت العامل المحدد الطفلي لمآثره العظيمة كفنان . ويربط فرويد بين مقاومة ليوناردو للاب وبين تحرره من أفكار الثقة القدامى ، مستعينا بنص ذكره سايد لتر في الجزء الثانى من مؤلفه عن ليوناردو يقول فيه : ان ليوناردو ذكر « أن كل من يستشهد بالثقة في الافكار المتنازع عليها ، يعمل بذاكرته أكثر مما يعمل بعقله » . ومعنى هذا النص أن ليوناردو كان يفضل أن يعتمد على ملاحظته وعلى حكمه الخاص . وهو حين كان يحقر السلطة ، ويرفض تقليد القدماء ، كان ينادى على الدوام بدراسة الطبيعة باعتبارها مصدر كل حكمة ، وكان في الوقت نفسه يردد هذا في « اسمى تسامى واعلاء يمكن أن يبلغه انسان ، ذلك الاعلاء الذى كان قد فرض نفسه على الصبى الصغير الذى ملأ العالم بالاعجاب » (١٢) .

ويستطرد فرويد في تحليلاته فيذكر أن القدماء والسلطة يتطابقان مع الاب ، وأما الطبيعة فانها تتطابق مع الام ، وأن ليوناردو كان قادرا على أن يوجد وحده دون سند من سلطة أو من ثقة قديم ، وأن هذا لم يكن ممكنا لو لم يحرم من أبيه في سنى حياته الاولى .

---

(١١) نفس المرجع : ص ٧٣ .

(١٢) نفس المرجع : ص ٧٥ .

٣ - عندما شاهد « ليوناردو » لأول مرة في حياته ، الجليد على قمم جبال الالب ، يعلو الرقعة الخضراء الشاسعة التي كست أرض لومبارديا برمتها ، شعر بحيوية جديدة تدب في كيانه ، فقد أحس أن هذه المساحة الشاسعة من الاراضي الجديدة عليه ، هي قطعة من نفسه وجزء من وجوده . وعندما بدأ في الصعود على جبل « ألبانو » مرت بذاكرته أحداث حياته الطويلة التي قطع منها حوالى نصف قرن من الزمان . . . وعندما بلغ ليوناردو قدرا كبيرا من الارتفاع ، داعبته ذكرى طفولته من جديد ، فقد شاهد طير الكركى عاليا ، ويكاد صراخه المحسوس يصل الى أذنيه ، وهو يكاد يحسد الطير على قدرته على الطيران .

وتحمله الذكرى الى يوم أن حرر الطيور الصغيرة من سجنها في منزل جده ، حينما أطلقها حرة بعد أن فتح لها الاقفاص ، وما اعتراه من متعة وفرح عندما رآها تسبح من جديد في فضاء الكون وهي حرة طليقة وتذكر كذلك ما قصه عليه الراهب في مدرسته الاولى عن تاريخ « اكاروس بن ديدالوس » أول من راودته فكرة الطيران بأجنحة من شمع ، وكيف كانت اجابته « أى ليوناردو » على أسناده الراهب عندما سأله عن أعظم اسم نابغة في التاريخ القديم فأجاب على الفور : اكاروس بن ديدالوس . تذكر ليوناردو كل ذلك ، كما تذكر نشوته واغتيباطه وسروره عندما شاهد لأول مرة على برج الاجراس بكاتدرائية « ماريا دل فيورى » بمدينة فلورنسا لوحات الحفر البارز التي عملها « جيووتو » والتي مثل فيها جميع الفنون والعلوم ، وفيها شخصية غريبة المظهر تبعث على الضحك لرجل ضخم هو « ديدالوس » مغطى من قمة رأسه الى قدميه بريش الطير<sup>(١٣)</sup> .

---

(١٣) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى . ص ٦٣ - ٦٤ .

في هذه الظروف كتب ليوناردو عبارة عن الطيران تعبر عن رغبته في أن يكون هو نفسه قادرا على محاكاة فن الطيران ، اذ كتب يقول « ان الطائر البشرى سوف يقوم بأول طيران له ، مالتا العالم بالبهجة ، فتشغل كل الكتابات بشهرته ، جالبا مجدا خالدا للعش الذي يقفز اليه » (١٤) ويعقب فرويد على هذا النص بقوله : ان من المحتمل أن تكون لدى ليوناردو الرغبة في القدرة — أحيانا — على الطيران • ونحن نعرف من الرغبة التي تتحقق في أحلام الناس أى غبطة يتوقعها المرء من تحليل هذا الامل ، ثم يتساءل فرويد : لماذا يحلم كثير من الناس أنهم قادرون على الطيران ؟ ويجب على ذلك بقوله : ان الطيران أو التحول الى طير في الحلم ما هو الا اخفاء لرغبة أخرى ، يستطيع المرء أن يصل الى ادراكها بواسطة أكثر من وسيلة لغوية أو حقيقية ، ذلك أن الاقدمين كانوا يصورون القضيب ذا أجنحة ، كما تعبر التسمية الشعبية عن نشاط الانسان الجنسى في اللغة الالمانية بكلمة يطير Vogel ، كما يسمى عضو الذكر مباشرة بالطائر عند الايطاليين •

ومعنى هذا أن الطيران في الحلم يشير الى التشوق الى القدرة على الاتصال الجنسى وهذه رغبة طفلية مبكرة ، فالاطفال تلهبهم خلال سنى الطفولة الرغبة في أن يصبحوا كبارا ، وفي أن يحاكيوا البالغين ، وتحرك هذه الرغبة كل ألعابهم ، فاذا شعر الاطفال خلال بحثهم الجنسى أن البالغين يعرفون شيئا ما عجيبا عن هذا الميدان الغامض والهام ، وعما هو محظور عليهم معرفته ، أو فعله ، تنتابهم رغبة عارمة في معرفته، ويحلمون به في صورة الطيران ، أو يعدون تلك الرغبة الخفية لأحلامهم المتأخرة

---

(١٤) فرويد : ليوناردو دافنشى ص ٧٧ •

بالطيران • وهكذا فان فن الطيران الذي بلغ مداه في أزمنتنا ، له أيضا جذوره الطفلية الشبقية<sup>(١٥)</sup> •

ب ( كتابات ليوناردو عن أمور غير شخصية ، أهمها رسالته في المقارنة بين فن التصوير وفن النحت ، وما دونه عن العلاقة بين الحب والمعرفة •

١ — فلقد ذهب فرويد في رسالته في المقارنة بين فن التصوير وفن النحت الى أن النحاتين ينالهم من رشاش الجير حظ عظيم ، مع ما في ذلك من دلالات جنسية • يقول دافينشي « ان وجه النحات ملطخ تماما ، ومغبر بتراب الرخام ، حتى أنه ليثبته خبازا ، انه مغطى بشظايا الرخام ، حتى ليبدو كما لو كانت الدنيا قد أمطرت ثلجا على ظهره ، وبيته ملىء بشظايا الاحجار والأتربة • • وأما حالة الرسام فتختلف عن ذلك تماما ، لان الرسام يكون مهندم الملابس ، يجلس في ارتياح كبير أمام عمله ، يغمس فرشاته بلطف وبكل رقة في الالوان الجميلة ، يرتدى من الملابس المزركشة ما يشاء ، وبيته عامر باللوحات الجميلة ، كما أنه نظيف خال من أى بقع • انه يتمتع بالصحبة أو الموسيقى ، أو ربما يقرأ له شخص ما أعمالا ممتعة مختلفة ، ويمكنه أن يستمع لكل هذا بلذة كبيرة دون أن يزعجه دق من المطرقة أو أى أصوات أخرى » •

٢ — ومن الامور غير الشخصية أيضا ما كتبه دافينشي عن العلاقة بين الحب والمعرفة ، يقول دافينشي : « ليس للانسان حق في أن يحب أو يكره أى شيء اذ لم يكن قد اكتسب معرفة تامة بطبيعته » ويقول في

---

(١٥) فرويد : ليوناردو دافينشي ، ص ٧٨ - ٧٩ •

فقرة أخرى من مقاله عن فن الرسم : « ان الحب العظيم حقا ينبع من المعرفة العظيمة بموضوع الحب ، فاذا لم تكن تعرفه فانك لن تملك الا أن تحبه قليلا أو لا تحبه على الاطلاق » .

ويعلق فرويد على ما قاله دافينشي بقوله : ليس صحيحا أن الناس يمتنعون عن الحب أو الكراهية حتى يكونوا قد درسوا وأصبحوا على دراية بطبيعة الموضوع الذي يودون أن يبدلوا له هذه العواطف ، فهم على العكس يحبون قهرا ، وتقودهم الدوافع العاطفية التي لا صلة لها بالمعرفة ، والتي يضعف الفكر والتأمل آثارها أيا كانت .

الا أن فرويد يستنتج أنه لابد وأن يكون الحب عند دافينشي مقيدا بالمعرفة ، اذ يقول « ويبدو أن الحالة كانت كذلك بالفعل بالنسبة اليه ، فقد كانت عواطفه محكومة بدافع البحث وخاضعة له ، فهو لم يكن يحب ولم يكن يكره ، وانما كان يسأل نفسه متى يكون ذلك ، ما الذي كان عليه أن يحبه أو يكرهه ، وعلام يدل ؟ وهكذا كان مدفوعا في البدء الى الظهور محايدا بين الخير والشر ، بين الجمال والقبح . وخلال هذا العمل في البحث ، تخلص كل من الحب والكراهية من أغراضهما وتحولا الى نسق واحد ، الى مسألة عقلية » (١٦) .

ولعل هذا يفسر لنا سبب جذب حياة دافينشي من الحب ، يقول فرويد : « ألا يحب المرء قبل أن يبلغ معرفة كاملة بالشئ الذي يحبه أمر يستلزم التباطؤ ، وهو شئ ضار ، فالمرء حينما يبلغ المعرفة في النهاية لا

---

(١٦) فرويد : ليوناردو دافينشي ص ١٨ .

يحب ولا يكره بصورة خالصة ، انما يظل بعيدا عن الحب وعن الكراهية ، عندئذ يكون المرء قد بحث بدلا من أن يكون قد أحب ، وربما كانت حياة ليوناردو لهذا السبب مجدبة تماما في الحب ، أكثر من حياة آخرين من عظماء الرجال أو عظماء الفنانين ، ويبدو أنه قد فانتته العواطف الجامحة من النوع الذى يهز الروح هزا ويستهلكها ، والتى يعيش فيها الآخرون أفضل أجزاء حياتهم» (١٧) •

ج ( ما كتبه عنه بعض المؤرخين من نباء اتهامه بعقد علاقات جنسية مع بعض الشبان ، اذ ذكروا أن ليوناردو بينما كان لا يزال يعيش كصبي فى بيت سيده فيروكيو أنهم مع شبان آخرين بعلاقات جنسية مثلية محظورة ، وانتهى الامر بعدم ثبوت شئ عليه •

ذلك أن ليوناردو قد تورط مع جماعة من الشبان ينتمى بعضهم الى أسرات من شرفاء ونبلاء فرنسا فى قضية أخذ عليهم فيها اتهامهم بالقيام بجرائم شذوذ جنسى • واقتضى الامر استدعاءهم جميعا للتحقيق معهم أمام قاضى المدينة ، وهى قضية تدل المستندات على أنه لم ينته الحكم فيها بالادانة أو رفض الاتهام ، وذلك لافتقارها الى البرهان (١٨) •

كما ذكر بعض مؤرخى سيرته أنه كان يحيط نفسه بغلمان وشبان وسام يتخذهم تلاميذا ، فلقد اتخذ ليوناردو الصبى سالاي Salai مساعدا له فى رسمه ، ولم يكن يتعدى عمره العاشرة ، ويذكر فسارى عن هذا الصبى ، أنه ظريف جميل ، له خصلات شعر غزيرة متجعدة ،

---

(١٧) فرويد : ليوناردو دافينشى ، ص ١٩ •

(١٨) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافينشى ص ٥٨ •

حاز اعجاب (ليوناردو) وحبه • ولكن سوء طالع ليوناردو أن الصبى مع ما انضم به من حسن في الوجه والمظهر كان على خلق غريب ، فكان كذابا جشعا شرها غير أمين » (١٩) ومع ذلك احتفظ ليوناردو به • ومن تلاميذه ماركودي أوجيونو وكان عمره سبعة عشر عاما حينما التحق بمرسم ليوناردو ، ومنهم جيوفانى أنطونيو بلترافيو Boltraffio ولوينسى بورتاروينو L. Bortrardino وأمبروجيو دابريديز Amborgio da predis وتشيزار داسيستو Cesare da Sesto والمصور سودوما Sodoma • وقد صحبه تلميذه فرانثيسكو ميلتري الى فرنسا وبقي معه حتى وفاته ، وكان يدعوه هو نفسه وريثا له • وجدير بالذكر أن هؤلاء التلاميذ جميعا كانوا يمتازون بالجمال ، وأنهم كانوا يلتحقون بمرسم ليوناردو اما خلال عهد الطفولة أو عهد الشباب •

د ( ملاحظات أخرى تتعلق بأن دافينشى قلما كان يكمل لوحاته وأن حياته لم يدخلها اسم امرأة فقط كزوجة أو حبيبة •

١ — كان دافينشى يكره أن يمسك الفرشاة ، فكان يرسم قليلا ، وما أكثر الأشياء التى بدأها وتركها دون أن يكملها في معظم الاحيان ، كذلك لم يكن يعنى الا عناية ضئيلة جدا بالمصير المستقبل لآعماله • • وكانت هذه الطريقة فى العمل هى التى ألحقت به لوم معاصريه الذين ظل يبدو لهم سلوكه نحو فنه لغزا •

ويذكر فرويد أن ليوناردو كان يفر من العمل ، ولا يبالى بمصيره ،

---

(١٩) نفس المرجع • ص ١٢٤ •

وأن هذا السلوك ظهر عند ليوناردو في أعلى درجاته • ولقد نقل سولمي E. Solmi تعبيرا لاحد تلامذة ليناردو يقول فيه « لقد ظلت صورتاه الاخيرتان ليدا Leda والقديس يوحنا المعمدان ناقصتين » ويشير لومازو وهو الذى أكمل نسخة من لوحة « العشاء الاخير » — يشير — فى احدى الاغنيات الى عدم قابلية ليوناردو لاكمال عمله •• ويحكى أحد معاصريه وهو الروائى ماتيو بانديلى — الذى كان فى ذلك الوقت راهبا صغيرا فى الدير — أنه كانت تمر به أيام دون أن يضع يده على الفرشاة ، وكان يقف فى بعض الاحيان ساعات أمام اللوحة ، وكان يستشعر الرضا من دراسته بنفسه، وكان فى أحيان أخرى يأتى الى الدير مباشرة من قصر قلعة الميلانيز حيث وضع نموذجا لتمثال الفارس لفرنسيسكو سفورزا ، ليضيف لمسات قليلة بالفرشاة الى أحد الاشخاص ثم يتوقف فورا • ويذكر فسارى أن ليوناردو ظل يعمل أعواما فى صورة موناليزا دون أن يقدر على اكمالها • ويذكر سولمي أن « رغبة ليوناردو التى لا تهدأ لفهم كل الاشياء المحيطة به ، مع تفكيره الدؤوب لاكتشاف أعماق أسرار الاشياء الكاملة ، قد حكمت على أعمال ليوناردو بأن تظل ناقصة الى الابد » (٢٠) •

٣ — ومن هذه الملاحظات أيضا أن دافينشى لم تدخل فى حياته امرأة قط اللهم الا اسم أمه ، وأنه لم يتزوج، ولم تكن له علاقة عاطفية ناضجة • وفى هذا يقول فرويد : من المشكوك فيه أن يكون ليوناردو قد ضاحج امرأة ، ولم يعرف عنه أنه دخل فى علاقة روحية صميمة مع امرأة •• كما لا يستطيع المرء أن ينسب اليه درجة عالية من النشاط الجنسى •

ويبدو أن هذا الامر كان معروفا أثناء حياة ليوناردو ذاتها ، ففى

---

(٢٠) فرويد : ليوناردو دافينشى ، ص ١٦ •

حديث هامس دار بين الملك فرانسوا الاول وبين شاعره سانت جيليس Saint Gelais في حضور ليوناردو الذي تمسك بعدم بيع مونايزا للملك بحجة عدم اكتمالها بعد . قال الشاعر في صوت خافت للملك حتى لا يسمعه ليوناردو :

أنه لا يعتقد أن هذه المرأة « جيوكوندا » أي المونايزا تختلف في شيء عن غيرها من السيدات اللاتي قابلهن الفنان ، فالمعروف أنه لم يجب قط واحدة منهن ، ولا من غيرهن طوال حياته ، وكان راضيا بذلك كل الرضا ، وليس هو في حاجة الى حبهن . ثم بالغ الشاعر في همسه حتى كاد ألا يسمعه الملك نفسه ، وبابتسامة مكرة أضاف الشاعر الى ما قاله شيئا يحتمل كثيرا أن تكون كلماته خارجة عن اللياقة والاحتشام حول الحب السقراطي ، وفلسفة سقراط الحكيم في هذا المجال ، حائما حول ليوناردو وتلاميذه ، وما هم عليه من جمال الوجه والقوام (٢١) .

ويفسر فرويد ذلك فيقول : أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطاته المهنية أو العملية . وبمعنى آخر فلقد تسامى ليوناردو بالدافع الجنسي الى أهداف أخرى ذات قيمة أسمى ، ليست ذات طبيعة جنسية . فبعد أن استفاد من النشاط الطفلي في خدمة المتعة الجنسية ، أصبح قادرا على اعلاء الجزء الأكبر من الليبدو الى الدافع للبحث أو المعرفة .

هـ ( بعض الصور التي تركها الفنان ، وتعتبر مكتملة مثل المونايزا

---

(٢١) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنيشي ص ١٦٦ .

ورؤوس النساء الضاحكات والقديسة آن • ويظهر فيها جميعا ابتسامة  
فاتنة حائرة ابتدعها ليوناردو على شفاه كل شخصياته الانثوية •

١ — لقد سال مداد الاقلام ، كثيرا ولدرجة كبيرة جدا ، حول  
ابتسامة الموناليزا ، فذهب جرومير الى « أن من يطيل النظر في موناليزا  
لا بد وأن يفقد صوابه » ويقرر مونتر في كتابه تاريخ فن الرسم الجزء  
الاول « أن ما يفتن الناظر هو الجاذبية السحرية في ابتسامة موناليزا ،  
لقد كتب مئات من الشعراء والكتاب عن هذه المرأة التي تبدو الآن وهى  
تبتسم لنا بطريقة مضللة ، وتحملق فى المكان ببرود وبلا حياة ، لكن لم  
يحل أحد لغز هذه الابتسامة ، ولم يفسر أحد أفكارها » • كما يذكر مونتر  
« أن المرء ليعرف أى لغز مطلسم وفاتن قد وضعت موناليزا جيوكوندا  
ما يزيد على أربعة قرون أمام المعجبين » • وذهب الايطالى أنجلو كونتى  
فى كتابه عن ليوناردو دافينشى الى أن المرأة كانت تبتسم فى هدوء ملكى ،  
تظهر وتختفى على التعاقب خلف الستار الضاحك ، وتذوب فى قصيدة  
ابتسامتها غرائز الغزو المتوحش ، وكل ميراث جنسها ، الرغبة فى الغواية  
ونصب الشباك ، وفتنة الخوف ، والرقعة التى تخفى غرضا قاسيا •• كانت  
تضحك بالخير والشر ، القسوة والحنان ، الوداعة والشراسة » •

ويذهب فرويد الى أن ابتسامة الموناليزا قد فتنت ليوناردو نفسه  
بما لا يقل عن فتنتها لكل النظارة طوال القرون الاربعة الماضية ، ومن هنا  
فان هذه الابتسامة الآسرة عادت بالتالى للظهور فى كل صور وصور  
تلاميذه • وحيث أن موناليزا ليوناردو كانت لوحة لشخص ، فاننا لا  
نستطيع أن ندعى أنه كان قد أضاف الى وجهها سمة من عنده ، تستعصى  
على التعبير ، صفة لم تكن هى نفسها تملكها • ويبدو أنه قد وجد هذه

الابتسامة في نموذجه ، وأصبح مفتونا بها ، حتى أنه — من ذلك الوقت فصاعداً — كان يهبها لكل مخلوقات خياله الحر ، وقد عبرت كونستا نتينوفا عن ذلك بقولها « خلال الفترة الطويلة التي شغل الفنان نفسه فيها بصورة موناليزا جيوكوندا ، دخل مظاهر الرقة في ملامح وجه هذه الانثى بنوع من التعاطف بحيث نقل تلك الملامح ، وخاصة الابتسامة الغامضة ، والنظرة الغريبة ، الى كل الوجوه التي رسمها بعد ذلك ، اذ يمكن ادراك وجوه الغرابة التقليدية للجيوكوندا كذلك في صورة يوحنا المعمدان في اللوفر ، ولكنها تتميز — فوق كل شيء — بوضوح تام في ملامح ماري في صورة القديسة آن في اللوفر » (٢٢) .

ولقد ذهب هيرزفيلد Herz Feld في كتابه عن ليوناردو دافينشي الى أن ملامح موناليزا قد سيطرت على روح ليوناردو بنوع من التعاطف الغامض منذ وقت لا يذكره . • وذهب باتر في كتابه عن عصر النهضة الى « أن صورة الموناليزا فرضت نفسها منذ الطفولة على اخراج أحلام ليوناردو ، وأنها لم تكن الا مثله الأعلى للمرأة وقد تجسدت وظهرت أخيرا » . أما فرويد فيرى أن ليوناردو كان مفتونا بابتسامة موناليزا ، لأنها أيقظت فيه شيئاً كان قد هجع في نفسه زمناً طويلاً ، كذكرى قديمة على أقصى احتمال ، وكانت هذه الذكرى من الأهمية بدرجة كافية حتى تلازمه منذ أن حدثت . لقد كان مجبراً على أن يحدها بتعبير جديد ، وأن ما يؤكد باتر من أننا نستطيع أن نرى صورة كصورة موناليزا تفرض ذاتها من طفولة ليوناردو على اخراج أحلامه ، يبدو جديراً بالتصديق ، ويستحق أن يؤخذ أخذاً حرفياً (٢٣) .

---

(٢٢) فرويد : ليوناردو دافينشي ، ص ٦١ - ٦٢ .

(٢٣) فرويد : ليوناردو دافينشي ، ص ٦٣ .

لقد كان لهذه الابتسامة الحلوة الغريبة علاقة قديمة منذ طفولته ومنذ الفترات الاولى التى قضها بين ذراعى أمه الحبيبة ، فابتسامة موناليزا فى واقع أمرها ليست غريبة عليه ، فقد آنسته فى ابتسامة أمه ، وانطبعت فى ذهنه انطبعا ، كما يخيم على عقل الانسان صورة لما يشغله من أمور يتعلق بها ويحن اليها (٢٤) •

٢ — ذكر فسارى أن أول محاولات ليوناردو الفنية كانت هى « رؤوس النساء الضاحكات » وتفسير ذلك أن ليوناردو صنع فى شبابه بعض رؤوس من الجبس لانات ضاحكات ، أعيد صنعها بالجبص ، وبعض رؤوس أطفال كانت جميلة كأنما خلقتها يد اله •

وعلى هذا النحو تكون بداية ممارسة ليوناردو للفن قد تمثلت فى نوعين من الموضوعات ، وهى يمكن أن نخبرنا — يقول فرويد — على تذكر نوعى الموضوعات الجنسية اللذين استنتجناهما من تحليل حلمه للنسر ، فإذا كانت رؤوس الاطفال الجميلة تمثلا جديدا لشخصه أيام طفولته ، فلا تكون النساء الضاحكات اذن غير تمثل جديد لكاترينا أمه • وأن ثمة احتمال كبير فى أن أمه كانت لها تلك الابتسامة الغامضة التى افتقدها ، أو التى فتنته كثيرا حينما وجدها ثانية فى موناليزا (٢٥) وكان قد سبق له أن مثل تلك الابتسامة فى « رؤوس النساء الضاحكات » •

٣ — أما لوحة القديسة آن فهى تمثل القديسة آن والعذراء والمسيح الطفل • وهى تبين الابتسامة الليوناردية مصورة بجمال رائع فى رأس

---

(٢٤) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافينشى • ص ١٠١ •

(٢٥) فرويد : ليوناردو دافينشى ، ص ٦٣ — ٦٤ •

الانثيين • فى هذه الصورة تجلس العذراء على حجر أمها ، منحنية الى الامام ، تمتد كلا من ذراعيها وراء الصبى الذى يلعب مع حمل صغير ، والذى لابد قد ضايقه قليلا ، أما الجدة فقد أسندت احدى ذراعيها الظاهرتين على فخدها وهى تنتظر الى الاثنين فى ابتسامة مغتبطة ، أما الابتسامة التى ترسم على شفتى كل من المرأتين فانها — رغم كونها نفس الابتسامة التى ترسم على شفتى موناليزا بطريقة لا يخطئ المرء فى ادراكها — فقد فقدت طابعها المشئوم الغامض ، وصارت تعبر عن غبطة هادئة ، تقول كونستانتينوفا « تنتظر مريم بحنان الى طفلها الحبيب بابتسامة تذكر المرء بالتعبير الغامض فى الجيوكوندا » وتذكر فى موضع آخر أن « ابتسامة الجيوكوندا تفيض على ملامح مريم » •

ويرى فرويد أن الناظر حينما يستغرق فى تأمل هذه الصورة لا يسعه الا أن يقرر أن ليوناردو وحده هو الذى يمكن أن يكون قد رسم هذه الصورة ، طالما أنه هو فحسب الذى استطاع أن يخلق حلم النسر ، ذلك أن الصورة تحتوى على مركب تاريخ طفولة ليوناردو ، والتفاصيل يمكن ايضاحها بأشد انطباعات حياته صميمية • انه لم يجد فى بيت أبيه زوجة الاب العطوفة دونا البيرا فحسب ، بل وجد أيضا جدته أم أبيه « مونالوشيا » التى سنفترض أنها لم تكن أقل حنانا عليه مما يمكن أن تكون الجدات • ولابد أن هذا الظرف قد أمدّه بحقائق لتمثيل طفولة ترعاها أم وجدة ، كما أن سمة ظاهرة أخرى « فى الصورة » تفترض دلالة أعظم، ان القديسة آن أم مريم ، وجدة الصبى ، التى لابد أنها كانت بمثابة أم ربما تكون قد صورت هنا أكثر نضجا بعض الشيء وأكثر جدية من العذراء مريم ، وان كانت لا تزال سيدة صغيرة ذات جمال لم يذبل بعد • والحق أن ليوناردو قد جعل للصبى أمان : احدهما هى التى مدت ذراعيها

وراءه ، والاخرى هى التى فى الخلفية ، وكلتاهما تبدوان بابتسامة  
السعادة الامومية المختبطة •

ويذهب فرويد الى أن هذه الصفة المميزة فى الصورة لم تخفق فى  
اثارة دهشة المؤلفين ، فيرى مونتر — مثلا — ان ليوناردو لم يستطع أن  
يعد نفسه لرسم المتقدمين فى السن ، والتغضنات والتجعدات ، ولهذا  
رسم القديسة آن أيضا كامرأة ذات جمال متألق ، وأنكر آخرون امكانية  
تساوى عمر الام وابنتها • أما فرويد فقد أخذ على عاتقه تحليل هذه  
الصورة وتفسيرها ، فذهب الى أن طفولة ليوناردو كانت عجيبة شأن هذه  
الصورة تماما ، فقد كان له أمان : الاولى أمه الحقيقية كاترينا ، التى  
انتزع منها ، فى عمر ما بين الثالثة والخامسة ، وأم ثانية صغيرة حنونة ،  
هى دونا البيرا ، زوجة أبيه • وهو اذ ربط حقيقة طفولته هذه بالحقيقة  
المذكورة سابقا ، ومزجها فى مزيج متسق واحد ، صاغت المجموعة —  
المؤلفة من القديسة آن والعذراء مريم والطفل — ذاتها فيه •

ان صورة الامومة البعيدة عن الطفل ، المسماة جدة ، تتطابق فى  
مظهرها وفى علاقتها المكانية بالطفل مع الام الحقيقية الاولى كاترينا •  
لقد نفى الفنان وألغى فعلا بابتسامة القديسة آن المختبطة المختلفة عن تلك  
التى عانتها الام التعسة لما أرغمت على أن تعطى ابنها لمنافستها  
الارستقراطية فى حبيبها السابق (٢٦) •

٤ — لقد منع ليوناردو من أن يرى ابتسامة أمه ، فوق طويلا تحت

---

(٢٦) فرويد : ليوناردو دافينشى ، ٦٤ — ٦٦ •

تأثير حرمان نوع من الكف يمنعه من العودة الثانية الى الرغبة في مثل هذا الحنان من شفاه النساء • ولكنه لما أصبح رساما حاول أن يعيد خلق هذه الابتسامة بفرشاته ، وزود كل صوره بها ، حيث أنجزها بنفسه ، أو حيث أنجزها تلاميذه تحت توجيهه ، كما في لوحة ليدا ولوحة يوحنا المعمدان ولوحة باخوس • ان اللوحتين الاخيرتين نوعان من نفس النمط حيث تتحد فيها الطبيعة الذكورية والانثوية (٢٧) •

ولقد أشار الى هذا الملك فرانسوا الاول حين رأى بعض هذه اللوحات وكان ذلك أثناء حوار دار بين الملك وشاعره في وجود ليوناردو ، اذ سأل الملك عن أحد الصور وأجابه الشاعر جيليس : اذا اعتمدنا على الصورة وتفصيلها في حكمنا ، فان ما نراه فيها من عناقيد العنب المترامية يوحى بأن الصورة تعبیر عن اله الخمر باخوس وأشار الملك الى صورة أخرى مجاورة وقال : ولما هذه الصورة ؟ وأجاب الشاعر بعد تردد : أنها تبدو كسابقتها ، فهي لباخوس كذلك •

وتنقل الملك فرانسوا بنظره بين الصورتين ثم قال : ان هذا الامر عجيب • الشعر ، الصدر ، الوجه ، كلها تشبه الى حد كبير جسم الفتاة • ثم أعقب ذلك برهة صمت وهدوء ، قطعه الملك قائلًا : والابتسامة كذلك ، تبدو كأنها نفس ابتسامة مونا ليزا ، ورد الشاعر على جلالتة قائلًا : ربما هي خنثى ( أى تجمع بين الذكورة والانوثة ) • ولما سأله الملك وما المقصود بهذا ، أجاب الشاعر بما يذكر الملك بالخرافة القديمة التي تناولت الحديث عن المخلوقات التي تخلق بطبيعتها جامعة بين

---

(٢٧) نفس المرجع • ص ٦٨ - ٦٩ •

صفات الذكر والانثى على غاية من جمال الخلقة وروعها مما يندر وجوده في المخلوقات الاخرى • وبعد فترة من الوقت والنقاش وجه الملك حديثه الى ليوناردو قائلاً : أوضح لنا يا أستاذى ما نحن فيه من شكوك : لن هذه الصورة لباخوس أم للخنثى ؟

وتكلم ليوناردو فقال : لا هذا ولا ذاك يا صاحب الجلالة • وعلت وجهه حمرة خجل كمن أتى عملاً خاطئاً ثم قال : هذه صورة « يوحنا البشير » وقال الملك : البشير ! ! ان هذا يكاد يكون مستحيلاً • • ما هذا الذى تقوله ؟ ولكنه عند ما أقترب من الصورة فاحصاً لاحظ في الخلفية القائمة الصليب المشكل من قصبة الغاب ، وفي حيرة هز رأسه • • ان هذا الخلط بين المقدس والمدنس خيل له دنسا وفي نفس الوقت وجدها صورة مناسبة موفقة (٢٨) •

وفي نهاية بحث فرويد عن ليوناردو دافينشى يذكرنا فرويد بأن الغرض من بحثه هو تفسير أنواع الكف أو المنع في حياة ليوناردو الجنسية وفي نشاطه الفنى ، ويجمل ما استطاع أن يكشفه على النحو التالى :

لقد حرم مولد ليوناردو غير الشرعى من التأثير بأب ربما حتى عامه الخامس ، وتركه ذلك لتدليل حنون ، من أم كان هو عزاءها الوحيد • وقد أدخله تقبيل أمه له قبل بلوغه الجنسى في مرحلة من النشاط الجنسى الطفلى الذى لم يظهر منه بصورة محددة الا مظهر واحد منفرد ، أغنى

---

(٢٨) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافينشى ص ١٦٧ - ١٦٨ •

كثافة أبحاثه الجنسية الطفلية • لقد تنبه باحث البحث والفضول تنبيهها قويا بفعل انطباعه منذ طفولته المبكرة ، واكتسبت منطقة الفم المثيرة أهميتها التي لم تزل أبدا •

وقد وضعت نوبة عنيفة من الكبت نهاية لهذا الافراط الطفلى ، وخلقت الاستعدادات التي صارت ظاهرة في سنوات البلوغ • وكانت أكثر نتائج هذه النوبة فاعلية تحاشيه لكل أنواع النشاط الحسى الفظ • لقد كان ليوناردو قادرا على أن يمارس حياة زهد ، وأن يعطى انطباع شخص فاقد القدرة الجنسية ، وحينما طغت على الصبى أمواج تهيج البلوغ لم تجعله مريضا باجباره على الاشكال البديلة المكلفة والضارة • ونظرا لايثارة البكر للفضول الجنسى ، فان الجزء الاكبر من حاجاته الجنسية قد أمكن علاؤه الى تعطش عام الى المعرفة • وهكذا أفلت من الكبت ، واتجه جزء صئيل جدا من اللبيدو الى الاغراض الجنسية التي اتجهت نتيجة لكبت حب الام الى الجنسية المثلية والتعلق بالغلما ن •

ويظهر لنا ليوناردو — من فترة طفولته الغامضة — كفنان ورسام ومثال بفضل هذه الموهبة الواضحة التي يحتمل أن يكون قد دعمها التيقظ المبكر لباعث البحث في سنوات طفولته الاولى • ونحن نؤكد أن ما يخلقه الفنان يعطى متنفسا أيضا لرغبته الجنسية ، ونستطيع في حالة ليوناردو أن نشير الى أن المعلومات التي يذيعها فسارى أعنى لوحاته لرؤوس النساء الضاحكات والغلما ن الوسام ، أو تمثلاته للموضوعات الجنسية قد جذبت الانتباه من بين محاولاته الفنية الاولى • ويبدو أن ليوناردو كان يعمل في البداية — خلال شبابه الغض — بطريقة خالية من ممارسة الكف ؟ وحيثما اتخذ من أبيه نموذجا لسلوكه الخارجى في الحياة مضى خلال

فترة من القوة الرجولية الخلاقة ووفرة الانتاج الفنى فى ميلانو حيث وجد - وقد ساعده القدر - بديلا لابييه فى الدوق لودفيكو اسفوززا ، غير أننا سريعا ما نجد تأكيدا لخبرتنا القائلة بأن معظم الكبت الشامل لحياة جنسية حقيقية لا يكفل أكثر الظروف ملائمة لممارسة الميول الجنسية بعد اعلائها • لقد تبدى النمط الذى فرضته الحياة الجنسية ، اذ بدأ نشاطه وقدرته على اتخاذ القرارات السريعة يخفقان ، وأصبح ميله للتأمل والتباطؤ ملحوظا كأمر مثير للانزعاج فى لوحة « العشاء الاخير » وبفعل تأثير ذلك فى أسلوبه الفنى ، كان لهذا الميل أثر حاسم على مصير ذلك الرسام العظيم •

وقد ظهرت لديه - بطريقة بطيئة - عملية لا يمكن أن تقارن الا بمظاهر النكوص عند العصائين ، فان التطور الذى حوله الى فنان فى البلوغ قد بوغت بالعملية التى كانت العوامل المحددة لها قد تمت فى الطفولة المبكرة ، وأدى الاعلاء الثانى لغريزته الشبقية الى الاعلاء الاصلى الذى كان الطريق قد مهد لحدوثه فى مناسبة حدوث الكبت الاول لقد أصبح باحثا فى خدمة فنه ، ويعد ذلك بعيدا عن فنه ومستقلا عنه •

وعندما فقد راعيه ، أى البديل عن أبييه ، وعندما تزايدت المضاعف فى حياته ، اتسع التحول النكوصى اتساعا ضخما فى أبعاد شخصيته ، فأصبح يضيق بالفرشاة • وهنا حقق ماضى طفولته المسيطرة عليه • وعلى أى حال ، فيبدو أن البحث ( أى المعرفة النظرية ) الذى حل آنئذ محل انتاجه الفنى قد ولد سماتا معينة فضحت نشاط براعته اللاشعورية • ولوحظ هذا فى شرايته ، وفى تعسفه الذى لا نظير له ، وفى افتقاره الى المقدرة على تكييف نفسه مع الظروف الفعلية •

وفي ذروة حياته ، في سن الاعوام الاولى من الخمسينات ، في الوقت الذي يعتري فيه الخصائص الجنسية للمرأة تغير نكوصي ، وحينما يعتري اللبيدو عند الرجل تقدم نشط في أحيان كثيرة ، اعتراه هو تحول جديد ، وأصبحت طبقة عميقة من محتواه النفسي نشطة ثانية لكن هذا النكوص الآخر كان ذا فائدة لفنه ، الذي كان في حالة تدهور ، لقد قابل المرأة التي أيقظت فيه ذكرى ابتسامة أمه الفاتنة السعيدة الشهوية ، وتحت تأثير هذا التيقظ استعاد المنبه الذي هداه في بداية مجهوداته الفنية حينما رسم المرأة المبتسمة ، رسم موناليزا والقديسة آن ، وعددا من الصور الغامضة التي كانت تتميز بابتسامة مبهمه • وقد أفلح بمساعدة مشاعره الشبقية القديمة في أن يتغلب مرة أخرى على الكف في فنه وقد ذبل هذا التطور مع تقدم العمر ، لكن — قبل ذلك — كان عقله قد ارتفع الى أعلى مقدرة في فلسفته في الحياة ، التي كانت تسبق زمانه بمسافة كبيرة (٢٩) •

وهكذا تكون العوامل المحددة لسلوك دافينشي •• قد تشكّلت في الطفولة وأنها كانت ذات طابع شبقى • وهكذا نرى أن حاضر الفنان — طبقا لهذا التفسير ليس سوى نتيجة لماضيه البعيد • والمغالاة في قيمة مرحلة الطفولة وفي قيمة الدوافع الشبقية فيها بوجه خاص من أهم مميزات المذهب الفرويدي بوجه عام (٣٠) •

وفي بحث فرويد الثاني عن «دستويفسكى وجريمة قتل الاب» (٣١)

---

(٢٩) فرويد : ليوناردو دافينشي ، ص ٨ - ٨١ •  
(٣٠) مصطفى سوييف • الاسس النفسية للابداع الفني ، ص ٧٧ •  
(٣١) كتب فرويد هذا البحث عام ١٩٢٨ ، وهو الآن يشمل الفصل ٢١ من المجلد الخامس من كتابات فرويد المجمة • نيويورك ١٩٥٩ •

يرجع فرويد ابداع دستويفسكى الفنى الى اللاشعور الذى تكون فى سنى حياته الاولى ولنترك الآن فرويد يطلعنا على تفسير ذلك •

يقرر فرويد فى مستهل بحثه أن شخصية دستويفسكى تتميز بأربعة أوجه : الفنان الخالق ، والاخلاقى ، والعصابى ، والآثم أو المجرم • أما عن دستويفسكى كفنان خالق فان فرويد يضعه فى مكانة شكسبير ، من حيث أن الاخوة كارامازوف تعتبر عنده أعظم رواية كتبت على الاطلاق ، كما أن عرض دستويفسكى لشخصية المحقق الكبير فى هذه الرواية لا يمكن الا أن يقدر تقديرا فائقا • ويعلن فرويد صراحة أن على التحليل النفسى أن يعلن عدم مقدرته أمام مشكلة الفنان الخالق •

أما النظر اليه باعتباره أخلاقيا ، فهى موضع بحث دقيق ، ذلك لان دستويفسكى الذى قيل عنه أنه نفذ من خلال أعماق الخطيئة ، ومن ثم فهو وحده الذى يستطيع أن يبلغ أعلى قمة لـ"الخلاق" ، عاد بعد الصراعات العنيفة للتوفيق بين المطالب الغريزية للفرد ومطالب الجماعة الى وضع انتكاس تمثل فى خضوعه لكل من السلطتين الزمنية والروحية ، أى احترام كل من القيصر والاله المسيحى والقومية الروسية بمعناها الضيق • ومن ثم فقد قذف دستويفسكى بعيدا بالفرصة التى أتاحت له لان يصير معلما للانسانية ومحررا لها ، وجعل من نفسه أحد سجانها ، لدرجة أنه ترك للأجيال توجيه اللوم له على فشله الذى سببه عصابه •

أما دستويفسكى كعصابى ، فيذكر فرويد أنه كان يسمى نفسه مصروعا وكان الناس يعتبرونه كذلك نظرا لنوباته الحادة التى كانت تأتى مصحوبة بفقدان الشعور وتصلبات عضلية يتبعها هبوط • ولقد أصبح ما

يسمى صرعا الآن مجرد عرض من أعراض العصاب ، ويمكن تسميته بأنه صرع هستيرى أو هستيريا حادة ، ويميل فرويد الى تأكيد أن تلك النوبات الهستيرية كانت تعود الى فترة بعيدة في طفولته ، وأن عليه أن يتناولها على أنها بدأت بأعراض أخف • وأنها لم تتخذ صورة العصاب حتى بعد محنة الصدمة التي تلقاها في سن الثانية عشرة ، أى مقتل أبيه • وقد يكون هناك ما يمكن أن يقال عن هذه النقطة اذا ما ثبت أن تلك النوبات انقطعت أثناء منفاه في سيبيريا •

أما النظر اليه كآثم أو مجرم فانه يثير معارضة شديدة ، ولكن فرويد يرى أن دستويفسكى تميز كما يتميز الآثم بانانية لا حدود لها ، وباعث هدام قوى وما ينجم عنهما من انعدام الحب والافتقار الى التقدير العاطفى للموضوعات الانسانية • ويذهب فرويد الى أن دستويفسكى كان يختار شخصياته بحيث تعكس بديلا مماثلا داخل ذاته ، وأن هذه الشخصيات تميزت بالانانية والقدرة الهائلة على الهدم، ويفسر فرويد ذلك بقوله « ان غريزة الهدم القوية عند دستويفسكى ، التي ربما كان يمكن أن تجعل منه — بسهولة — مجرما • كانت موجهة في حياته الفعلية أساسا ضد شخصه هو والى الداخل بدلا من الخارج » وهكذا كانت تجد تعبيرا عنها كنزعة ما سوكية واحساس بالذنب ، ومع ذلك احتفظت شخصيته بقدر كبير من السمات السادية ، التي تظهر في انفعاليته ، وحبه للايلام ، وعدم تسامحه ، حتى نحو الناس الذين يحبهم ، تلك السمات التي تظهر أيضا في الطريقة التي يعامل بها — كمؤلف — قراءه (٣٢) •

ويقرر فرويد أن ثمة صلة ظاهرة بين ابداع دستويفسكى للاخوة

---

(٣٢) فرويد : دستويفسكى وجريمة قتل الاب ، ص ٩٦ •

كارامازوف وبين مصير والد دستوفسكى نفسه ، خصوصا ابداع دستوفسكى لشخصية قاتل الاب في روايته السالفة ، فيذكر أن دستوفسكى كان يعاني نوبات لها دلالة الموت في أعوامه الاولى قبل وقوع الصراع بزمان طويل ، وكانت هذه النوبات تتألف من حالات من السبات والغفوة ، وأن المرض قد دهمه فجأة بينما كان لا يزال صبيا في صورة اكتئاب مفاجيء لا أساس له ، وشعور كما لو أنه على وشك أن يموت . ويذكر شقيقه في هذا الصدد أن دستوفسكى كان معتادا - حتى في أوقات صحته - أن يترك الى جانبه وريقات صغيرة قبل أن يذهب للنوم يقول فيها أنه ربما يسقط أثناء الليل في حالة من النوم الشبيه بالموت ، وكان يرجو من ثم أن يؤجل دفنه خمسة أيام . ويفسر فرويد هذه النوبات الشبيهة بالموت بقوله « أنها تدل على تقمص شخص ميت ، سواء كان شخصا ما يزال على قيد الحياة ، ولكن ترغب الذات في موته ، والحالات الاخيرة هي الاكثر أهمية ، اذ عندئذ تصبح للنوبة قيمة العقاب ، فالمرء كان يرغب في أن يموت شخص آخر ، والآن أصبح هو هذا الشخص الآخر وقد أمات نفسه . » وتؤكد نظرية التحليل النفسى بأن هذا الشخص الآخر يكون عادة ، بالنسبة الى الصبى ، أباه . وأن النوبة التى اصطلحنا على تسميتها بأنها هستيرية انما هى عقاب للذات على رغبة الموت موجهة ضد أب مكروه (٣٣) .

ويضيف فرويد الى أن الكراهية التى تهدف الى التخلص من الاب كمنافس يضاف لها عادة قدر من الحنين له ، وهذان الموقفان الذهنيان يرتبطان ليخلقا تقمصا لشخص الاب : فيود الصبى أن يكون في مكان

---

(٣٣) فرويد : دستوفسكى وجريمة قتل الاب ، ص ١٠٢ .

والده لانه يعجب به ويريد أن يصبح مثله ولانه يريد أيضا أن يبعده عن طريقه • ويقف هذا التطور الكلى عندئذ أمام عائق قوى ، ففي لحظة معينة يصل الطفل الى فهم أن محاولة ابعاد الاب كمنافس قد يعاقب عليها بالخصاء ، ومن ثم فانه — خوفا من الخصاء — يصرف النظر عن رغبته في امتلاك أمه والتخلص من أبيه ، وطالما مكثت هذه الرغبة في اللاشعور فانها تشكل أساس الشعور بالذنب أى المصير السوى لما يسمى « عقدة أو ذنب » •

ويفسر فرويد ظهور الجنسية المثلية التى تتبدى فى الدور الهام الذى تلعبه علاقات صداقة دستويفسكى مع الذكور فى حياته ، وموقفه اللين الغريب نحو المنافسين فى الحب ، خصوصا تجاه عشيق زوجته ، وفى أمثلة أخرى من رواياته بأن دستويفسكى كان لديه استعداد للثنائية الجنسية، وهى شرط هام من الشروط المعززة للعصاب أما سبب مرض الثنائية الجنسية فهو يرجع الى التجاء الطفل نحو الانحراف تجاه الانوثة ليضع نفسه مكان أمه وليقوم بدورها كموضوع لحب أبيه ، لكن الخوف من الخصاء يجعل هذا الحل مستحيلا ، اذ أن معنى أن يكون الطفل محبوبا من ابيه كامرأة أن يتعرض بالضرورة للخصاء • ومن ثم فان كلا الدافعين : كراهية الاب والدخول فى علاقة حب مع الاب يعانيان الكبت •

وبالرغم من كل شئ فان تقمص شخص الاب يتخذ مكانا ثابتا فى الانا ، مكونا الانا الاعلى ، فاذا كان الاب قاسيا عنيفا جافا ، فان الانا الاعلى يصبح ساديا ، ويصبح الانا ما سوكيا أى سلبيا بطريقة أنثوية • ويجد الانا نفسه فى حاجة الى العقاب الذى يحقق له الاشباع ، وفى سوء المعاملة التى يلاقىها من الانا الاعلى أى فى الشعور بالذنب •

وطبقا لهذا يمكننا أن نفهم أعراض النوبات الشبيهة بالموت التي كانت تعتريه مبكرا على أنها تقمص للاب في جانب من الانا ، قام به الانا الاعلى كنوع من العقاب « انك تريد أن تقتل أباك لتصبح أنت هو ، الآن أنت أبوك ، ولكنك أب ميت » ذلك هو ميكانيزم الاعراض الهستيرية المنظم، وبعد ذلك « الآن أبوك يقتلك أنت » (٣٤) •

ويميل فرويد — على عكس ما ذكر دستويفسكى نفسه وكثير من الدارسين — الى القول بأن دستويفسكى تخلص من نوباته في سييريا ، ويفسر ذلك بأنه اذا كانت نوباته هي عقابه فانه لم يعد بحاجة اليها حينما كان يعاقب بطريقة أخرى ، ذلك لان الحكم على دستويفسكى بالاعدام — كسجين سياسى — كان حكما ظالما ، ولا بد أنه كان يعلم ذلك ، لكنه قبل هذا العقاب الذى لم يكن يستحقه بين يدي الاب البديل — القيصر — كعوض عن العقاب الذى يستحقه على خطيئته ضد أبيه الفعلى ، فهو بدلا من أن يعاقب نفسه عوقب بواسطة بديل أبيه (٣٥) •

لقد أدى نشر كتابات دستويفسكى بعد موته ، ونشر يوميات زوجته الى اللقاء مزيد من الضوء على حادثة هامة في حياته ، وهى الفترة التى قضاهها فى ألمانيا ، والتى كان فيها مدفوعا فى هوس الى المقامرة ، اذ أنه لم يكن ليستريح أبدا حتى يفقد كل شيء ، وكان القمار بالنسبة له طريقة أخرى لمعاقبة الذات • لقد كان يعطى زوجته الضعيفة — يوما بعد يوم — وعدا أو كلمة شرف ألا يعود للعب ، ولكنه كان يحنث دائما بوعده، وحينما

---

(٣٤) نفس المرجع • ص ١٠٦ •

(٣٥) نفس المرجع • ص ١٠٧ •

كانت خسائره تؤدي به وبها دائما الى أشجع حالات العوز ، كان يستمد من هذا اشباعا مرضيا ثانيا ، اذ كان يستطيع عندئذ أن يسب ويهين نفسه أمامها ، وأن يدعوها لان تحتقره وأن تحس بالأسف لانها تزوجت مثل هذا الخاطيء العجوز • وحينما كان يخفف العبء عن ضميره بهذا ، يبدأ الامر كله مرة أخرى في اليوم التالي • وكان دستوفسكى حينما تشبع شعوره بالذنب أنواع العقاب التي يوقعها على نفسه ، كانت ضروب الكف التي تقع على عمله تصير أقل قسوة ، وكان يسمح لنفسه أن يتخذ خطوات قليلة في عمله الفني •

الا أن فرويد يرجع هوس دستوفسكى بالمقامرة الى رغبته أيام كان صبيا في أن تطلعه أمه بنفسها على الحياة الجنسية لتتقذه من المضار البشعة التي يسببها الاستمناء ، ولما لم يحدث ذلك تحول الاستمناء الى هوس القمار ، وهذا التحول يفضحه التأكيد على النشاط الانفعالي لليدين، فالرغبة العارمة في اللعب تعادل الدافع القديم الى ممارسة الاستمناء ، واللعب هي الكلمة الفعلية التي تستخدم في التربية لوصف نشاط اليدين في أعضاء الذكر •

لننظر الآن في عمل ديستوفسكى الفني « الاخوة كارامازوف » لنرى كيف أن ابداعه كان تركيبيه النفسى منذ الطفولة • ذلك التركيب الذى أوضحناه آنفا • ففي هذه الرواية ترتكب جريمة قتل الاب لكن بيد انسان آخر • وهذا الانسان الآخر تربطه بالرجل المقتول نفس علاقة البنوة التي تربطه بالبطل ديمترى • ودافع المنافسة الجنسية في حالة الشخص الآخر معترف به صراحة ، انه أخ البطل ، وأنها لحقيقة ملحوظة أن دستوفسكى قد نسب اليه مرضه — أى الصرع المزعوم — كما لو كان يسعى الى

الاعتراف بأن الجانب الصرعى — أى العصابى — فيه كان مرتكب جريمة قتل الاب •

ان علم النفس — يؤكد فرويد — لا يهتم بمن ارتكب الجريمة فعلا ، انه لا يهتم الا بأن يعرف من كان يرغب فى ارتكابها بكل عواطفه ، ومن الذى رحب بها حينما وقعت ، ولهذا السبب يعتبر جميع الاخوة ، باستثناء شخصية أليوشا المناقضة ، مذنبين بنفس القدر •

والواقع أن تعاطف دستويفسكى نحو المجرم هو تعاطف لا حدود له ، انه يتجاوز حد الشفقة ، فالمجرم عنده فى الاغلب مخلص ، تحمل بنفسه الذنب الذى كان ينبغى أن يحمله آخرون ، ولا بد للمرء من أن يعترف بالجميل له لان المرء كان يمكن أن يجبر نفسه على القتل •

وليس هذا — يقول فرويد — مجرد عطف رحيم ، انما هو تقمص قائم على أساس دافع اجرامى مماثل •• ولا شك أن هذا التعاطف عن طريق التقمص كان عاملا حاسما فى تحديد اختيار دستويفسكى للموضوع ، فقد تعرض أولا للمجرم العادى ثم المجرم السياسى والدينى ، وهو لم يبق حتى نهاية حياته دون أن يرجع الى المجرم الاصلى ، قاتل الاب • وأن يستخدمه فى عمل فنى ليدلى باعترافه هو (٣٦) •

## ب ( الحركة السريالية :

يطالعنا V. Feldman بقوله « ان استطيعا اللاشعور التى نجدها

---

(٣٦) نفس المرجع • ص ١١٢ •

عند السيرياليين هي أثر من آثار المذهب القائل بالتحليل النفسى « (٣٧) ومعنى هذا أن السيرياليين « يبدؤون من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية ، ومن ثم فإن الفن السيريالى عند الفنانين يوازى التداعى الحر Free association لدى المحللين النفسيين • وهم بالفعل يستلهمون طرائق التحليل النفسى ويعتمدون على كثير مما يعتبره المحلل النفسى مصادر طيبة للكشف عن مخبآت اللاشعور ، وسبر أغواره • وتخص بالذكر من بين هذه المصادر الاحلام والرموز ذات الدلالة الشبقية (٣٨) وهكذا تعتمد السيرالية على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت به مدرسة فرويد وتكون متأثرة بنظريات علم النفس (٣٩) ، وعلم النفس التحليلى على وجه الخصوص (٤٠) • الذى يغطى الاهمية القصوى للدلالات الشبقية التى حفظها اللاشعور منذ البدايات الاولى للطفولة •

ظهرت السيرالية فى أوائل هذا القرن كحركة فى الفن جديدة جيدة تامة ، بمعنى أنها تضمنت التجديد فى الشكل وفى الموضوع على حد سواء على عكس الانطباعية impresionisme والتكعيبية Cubisme التى اكتفى أصحابهما بالتجديد فى الشكل دون المضمون • ولقد حاولت السيرالية التخلّى عن العالم الواقعى الخارجى لكى تغوص فى العالم الباطنى ، الذى تختفى فيه كل الرغبات المكبوثة والمنسية بفعل العادات والتقاليد والسنن • ونحن لا نستطيع أن نتغلغل الى هذا العالم الباطنى الا اذا

---

37 — Feldman; V. : L'Esthétique Française contemporaine, Alcan 1936, P. 47.

(٣٨) مصطفى سوييف • الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٩ •

(٣٩) محمد على أبو ريان • فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص ١٧٦

(٤٠) عز الدين اسماعيل • الفن والانسان ص ١٨٢ •

أغفلنا الجانب الشعوري أو جانب الشعور في الانسان ، حينئذ يتبدى لنا العالم الباطني وهو زاهر وممتلئ وخصيب • ويرى السيرياليون أن البحث في العالم الخارجي قد طال أمره ، وأن الوقت قد حان الآن لاستكشاف أغوار العالم الباطني ، وبيان مكوناته ودلالاته ، واستخراج ما ينطوي عليه من حقائق وإشارات • وتأتي خطوة أخرى يوجه البحث فيها الى امتزاج الشعور باللاشعور ، أو اتحاد العالم الباطني بالعالم الخارجي ، لكن ذلك لن يتأتى الا بتعميق أبحاثنا عن اللاشعور أولا حتى تتوازي مع أبحاثنا عن الشعور الذي تكاثرت الابحاث حوله لدرجة عظيمة •

في عام ١٩٢٤ أصدر أندريه بريتون بيانه الخاص عن السيريالية حاول فيه تبرير الدعوة الى توجيه الابحاث الى اللاشعور بأن مثل هذا الاتجاه سوف يكون مؤقتا لحين احداث توازي نفسي لدينا بين جوانب النفس الشعورية واللاشعورية : فان من مساويء الانقياد والخضوع للواقع الخارجي أن طغى هذا الواقع على حريتنا وانعكس ذلك في الافراد في صورة طغيان للشعور على اللاشعور ، وبالتالي بدأت مظاهر الاختلال النفسي ، والفورات العصائية تجتاح جيل هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية ، مما أوضحه فرويد وأتباعه بجلاء تام • ولقد استهدف بريتون وأنصاره إقامة حياة جديدة متزنة على انقاض هذا الاختلال فكأن السيريالية من هذه الناحية فن للعلاج النفسي • ولهذا يقول بريتون : « قصارى جهدنا • • • منصرف الى ابراز الواقع الباطني والواقع الخارجي كعنصرين يمضيان نحو اتحاد • • • هذا الاتحاد النهائي هو الهدف الاخير للسيريالية ، ذلك أنه لما كان الواقع الباطني والواقع الخارجي في مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد جعلنا همنا مواجهة هذين الواقعين كلا بالآخر كلما حانت فرصة لذلك ، ورفضنا سيطرة أحدهما على الآخر ، ولكن ليس معنى

ذلك أننا نعمل فيهما في وقت واحد ، فذلك من شأنه أن يوهم بأنهما أقل انفصالا وتباعدا مما هما في الحقيقة . . انما نحن نعمل في واحد تلو الآخر . . ذلك أننا نؤمن بامتزاجهما في ما فوق الواقع ان صح هذا التعبير» (٤١) .

والواقع أن تاريخ الفن يعرف بعض النماذج التي سادت بطريقة تلقائية في هذا الاتجاه قبل أن تصبح السريالية مذهباً محدداً واضح المعالم ، له فلسفته . ولكنها حين صارت كذلك في مختتم الربع الاول من هذا القرن استطاعت أن تجتذب اليها عدداً من مشاهير الفنانين أمثال « شاجال » و « باول كليخ » و « ماكس ارنست » ثم تكاثر المنتهون اليها في كل مكان . وقد كانت أعمال هؤلاء تعكس أخيلة وتصورات تتجاوز الواقع الملموس ، في أسلوب لا يدين للتقاليد أو الأشكال الطبيعية . ولقد جعلت الرغبة العارمة في انامة الوعي — جعلت — السرياليين يبحثون عن الوسائل المصطنعة التي تمكنهم من تحقيق هذه الرغبة ، فكانوا يبيحون لانفسهم استخدام المخدرات للحد من رقابة العقل أثناء التجربة ، وقد انتهى بهم هذا الى أن صارت لوحاتهم مليئة بالرموز التي تشبه الاحاجي ، والتي يصعب على العقل الواعي ادراك مغزاها (٤٢) .

لقد اتجه السرياليون الى تحرير الانسان من عبودية وسيطرة العالم

---

(٤١) أنظر مصطفى سوييف . الاسس النفسية للابداع الفني ، ص ٨ ، وقد نشر هيربرت ريد H. Read في كتابه Art (London 1945. P. 123) and Society بيان السريالية Manifeste de Suréalisme الذي كتبه أندريه بريتون A. Breton

(٤٢) عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ١٨٥ .

الخارجى •• ورأوا أن الدافع فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكى ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وآماله • وقد يظهر هذا التعبير فى صور أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الأحيان كالطلاسم التى يستعصى على المشاهد فهمها (٤٣) •

والحق أن عالم الاحلام عالم رحب لا يعرف أى نوع من القيود أو الحدود ولا تخضع فيه الاشياء الى منطق يؤلف فيما بينها وينظمها ، كما أنه لا توجد حدود زمانية أو مكانية تنتظم الاشياء وفقا لها ، اذ يمكن أن تجتمع فى اللحظة الواحدة أشياء متباعدة من حيث الزمان ومن حيث المكان وعكس الاحلام فى الفن من ثم لا يمكن الا أن يكون غريبا غرابة الاحلام ذاتها •

أن مهمة الفنان فى نظر السيراليين هى التعبير عن الواقع الداخلى ، عن الخبرات الوجدانية ، وقد يقال ان الفنانين جميعا حتى التقليديين منهم انما يعبرون عن خبراتهم الوجدانية من خلال تصويرهم للوقائع الخارجية ، وذلك بأن يصورها الفنان ويحملها لونا عاطفيا معيناً هو لون وقعها عنده ، لكن هذا لا يرضى السيراليين ، فهم يطلبون تعبيرا مباشرا عن هذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة ولا معقوليتها • على هذا الاساس نفهم كيف أن مهمة الفنان ليست فى أن يقدم ما يشبه الواقع ولكن فى أن يقدم ما يعادله • وبذلك يدعون الفنان للتخلى عن الواقع الخارجى نهائيا • ويدفعون به الى الانطواء والحياة فى الواقع الباطنى (٤٤) •

---

(٤٣) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٧٦

(٤٤) انظر : مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص =

لننظر الآن في بعض ما أبدعه الفن السيريالي انطلاقاً من وجهة نظرهم هذه : لقد ظهرت أشعار تبدو في تركيبها وفي رموزها كأنها تحكى حلماً ، وكتبت الروايات التي تحاول تصوير ما يموج في لا شعور أصحابها من هواجس ورغبات مكبوتة ومخاوف • كتب الرائي الفرنسي « مارسيل بروست » رواية تقع في عدة مجلدات سماها « في البحث عن الزمن الضائع » • كما كتب « جيمس جويس » رواية في مجلد ضخم بعنوان « أوليس » يحكى فيها أربعاً وعشرين ساعة فقط من حياة بطلها • وكان « شاجال » يعبر في أعماله عن براءة الأطفال وبعث « دي - كريكو » من جديد روعة الاسطورة • ولقد وصل الفنان « سلفادور دالي » بالسريالية الى حد كبير من التغرب ، فقد أخرج دالي لوحاته من وحى جنونه بالفن وكراهيته للوساطة والوعى ، فرسم في دقة مثيرة المرأة وقد انفتحت صدرها كما يفتح صندوق فارغ ، والساعات المعدنية تتدلى كالعجين من أعلى الجدران ، والاسرة في الصحراء ، ورؤوس القديسين المسلوخة من جلدها في صحن الطعام ، والرجل يمد زراعته فيمسك بالسحاب الذي يبدو على هيئة ثدي أنثى ، أو يضحك فتتصدع الارض وتتهتك أستار السماء من قهقهاته (٤٥) •

وهكذا تبدو الاشياء كما لو كانت أجزاء من حلم ، هو مرة في شكل كابوس مزعج ، ومرة في شكل حلم ممتع • ومهما يكن من شيء فإن السيراليين فيما يبدو أساءوا فهم المقاصد التي جعلت « فرويد » يعطى

= ٧ ، ٨ وأنظر : أيضا :

Fry; R. : Vision & Design, Penguin Books, 1950.

(٤٥) عز الدين اسماعيل • الفن والانسان ص ١٨٦ •

للعقل الباطن كل أهمية • فالواقع أن فرويد كان يشعر بالمتعاسة في عالم أخفق العقل والمنطق فيه عن تجنبه ويلات الحرب ، وعن قيادته الى بر السلام ، ومن ثم فقد ايمانه بالعقل في قدرته على الوصول الى الحقيقة ، وراح يبحث عن بديل يمكن أن يوثق في مقدرته • وقد كان العالم الباطن عنده هو هذا البديل • وفي هذا الصدد يقول «فرويد» «ان العقل الباطن يهبأ حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، في حين يعمل العقل الواعي بذهن تقليدي غبي بديل أن العقل عجز عن تفادي الكوارث والحروب » • وقد زعم « بريتون » فيما يتصل بنشأة السيربالية أنها قامت على مبدأ تبغيض الناس في الحروب (٤٦) •

تري هل نجح السيرباليون في تطبيق مبادئ التحليل النفسى كما قدمه فرويد ؟ هذا هو ما سنعالجه حينما نتناول بالنقد النظريات التى فسرت عملية الابداع الفنى •

#### اللاشعور الجمعى عند يونج :

اتفق يونج مع فرويد بأن اللاشعور هو منبع الابداع الفنى ، لكنه اختلف عنه في الحديث عن اللاشعور ، ففى حين أن معظم اللاشعور مكتسب وشخصى عند فرويد نراه يتألف من قسمين عند يونج ، أحدهما شخصى والآخر جمعى انتقل بالوراثة الى الشخص حاملا آثار خبرات الاسلاف • وهذا القسم الاخير « اللاشعور الجمعى » هو مصدر الاعمال الفنية العظيمة •

والواقع أن يونج استنتج وجود اللاشعور الجمعى وأولويته في ابداع

---

(٤٦) نفس المرجع • ص ١٨٦ - ١٨٧ •

العمل الفني من وجود مظاهر اللاشعور الجمعى فى الاحلام وعند  
الذهانيين وفى بعض الاعمال الفنية • وذهب بناء على هذا الى « أن  
الفنان يمثل الانسان الجمعى Collective man الذى يحمل لاشعور  
البشرىة ، وبشكل الحىاة النفسىة الانسانىة » (٤٧) •

وىفسر يونج عملىة الابداع الفنى بانسحاب اللبىدو من رموزه  
الاجتماعىة التى كان متعلقا بها فى الخارج ، نطىجة لان الاخىرة لم تعد  
تصلح لاداء مهمتها وذلك لما احدثه تطور المجتمع • وىنجم عن هذا  
الانسحاب أن يتجه اللبىدو الى داخل الشخسىة ، وىحدث أحياناً أن ىثير  
أعمق مناطقها ، فتبرز بعض كوامن اللاشعور ، وىشهدها الاشخاص  
العادىون فى الاحلام ، وىشهدها العباقرة فى الىقظة ، وىتعلق اللبىدو بهذا  
البعض الذى برز ، وىزىده بروزاً ، بأن ىملىه على الفنان لىخرجه فى أعماله  
الفنىة رمزا ىبدو أمامنا فى وضوح الشعور ، فلا نلبث أن نتعلق به بدلاً من  
الرمز المنهار (٤٨) •

وعلى ذلك فقد ىحدث أثناء الازمات الاجتماعية عندما ىنهار الرمز  
الذى ىقدسه المجتمع أن تظهر بعض مكونات اللاشعور الجمعى فى أحلام  
الافراد ، الا أن من شأن الفنان أن تظهر عنده بعض مكونات اللاشعور  
فى الىقظة على حىن ىراها غىره فى المنام وتبعاً لذلك فان الفنان لابد من أن  
ىشبع الحاجة الروحىة للمجتمع الذى ىعشى فى كنفه ، بمعنى أنه لابد من  
أن ىضطلع بمهمة اعادة التوازن النفسى الى الحقبة التارىخىة التى ىنتمى  
الىها (٤٩) •

---

(٤٧) زكرىا ابراهىم • مشكلة الفن ، ص ١٩٢ •

(٤٨) مصطفى سوىف • الاسس النفسىة للابداع الفنى ، ص ٨٥ •

(٤٩) زكرىا ابراهىم : مشكلة الفن • ص ١٩٣ - ١٩٤ •

ويذهب يونج الى أن مجرد الاستعداد الخاص الذى يبدية الفنان الموهوب يعنى تركزا للطاقة فى اتجاه معين ، مع شىء من الفراغ ينتج عن ذلك فى جانب آخر من جوانب الحياة ، والنتيجة طبعاً أنه بقدر نبوغ الفنان فى فنه تسوء مظاهر نشاطه الأخرى ، فى معاملاته وفى تفكيره العملى وفى حياته الاجتماعية بوجه عام . فالمسألة اذن أن لدينا كمية محدودة من وحدات النشاط ولنفرض أنها مائة وحدة ، فإذا قسمناها بالتساوى بين نواحي نشاطنا المختلفة عشنا أسوياء أما العبقرى فإنه يخصص معظمها ستين أو سبعين ، وقد يخصص تسعا وتسعين وحدة لأعماله الفنية إذا كان مثل شكسبير ، وتكون النتيجة طبعاً أن ما يتبقى لا يكاد يقوم بمطالب النشاط الأخرى<sup>(٥٠)</sup> .

ان الفنان يملك من ناحية نزوعاً بشرياً عادياً نحو السعادة والرضا والطمأنينة فى الحياة ، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عنيفاً عارماً للإبداع قد يستبد به أحياناً الى الحد الذى يقهر معه شتى رغباته الشخصية ، ولعل هذا هو السبب فى أن حياة معظم الفنانين قلما تخلو من سخط وتعس ودراما ، حتى لقد وقع فى ظن البعض أن الحظ السيئ لا بد من أن يلزم الفنان العبقرى . ولكن السر فى شقاء الفنانين ليس هو حظهم السيئ أو مصيرهم البائس ، بل هو نقص الجانب الشخصى فى حياتهم البشرية العادية . . اذ لما كانت القدرة الإبداعية التى تسيطر على الفنان لا بد من أن تؤدى الى تركيز طاقته الحيوية فى اتجاه معين ، مما يترتب عليه حدوث فراغ فى جانب آخر من جوانب حياته ، فان دوافعه البشرية العادية سرعان ما تصبح ضعيفة هزيلة سيئة<sup>(٥١)</sup> .

---

(٥٠) مصطفى سوييف . الاسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٨٦ .

(٥١) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٠٢ - ١٩٣ .

ولعل هذا هو ما عناه يونج بقوله « ان تمتع الفرد بموهبة خاصة انما يعنى انفاقه للطاقة الحيوية بشكل زائد في اتجاه معين ، واضطراره بالتالى الى الاخفاق في جوانب حياته الاخرى ، حيث لا يكون لها نصيب معقول من طاقته الحيوية التى أنفقها في وجه تفوقه وموهبته » (٥٢) .

والجدير بالذكر أن دور الواقع الاجتماعى عند يونج لا يظهر الا في مهمة واحدة هى مهمة الدفع الى الابداع ، وذلك عندما يحدث به أى تغير ينجم عنه تخلخل الصلة بينه وبين رموزه التى كانت معلقة عليه من ناحية ، وعلى اللاشعور الجمعى من ناحية أخرى . فتكون النتيجة اندفاع اللبيدو الى داخل الذات يتعلق بما برز من اللاشعور الجمعى في أعماقها ، نتيجة لهذا التخلخل . فمادة الابداع اذا هى اللاشعور الجمعى (٥٣) .

ويرى يونج أن الفنان العبقرى يتراجع عن الحاضر الذى لا يرضيه ، ويعود القهقرى باحثا في اللاشعور الجمعى عن النماذج البدائية وهى خير ما يدرأ الاختلال الشائع في روح العصر . ورأيه السابق هذا يترابط مع رأيه عن حركة لتاريخ ، ذلك لان يونج رأى أن التغيرات التاريخية لا تعنى تقدما للانسانية ، ولا مجرد استعداد نحو التقدم أو الاتيان بجديد ، وانما تعنى تقلب اللاشعور الجمعى لتخرج منه بنموذج بدائى تعلق عليه رمزا جديدا . وبذلك تحصل على اتران قد يكون جديدا من الناحية الشكلية ، لكنه قديم في مضمونه ، قدم الآثار المتخلفة عن أسلافنا

---

52 — Jung; C. G.: Modern Man in search of a soul. Kegan Paul, 1944. P. 190.

(٥٣) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ١٨٧ .

السابقين • ومن هنا كان اصلاح الحاضر عند يونج لا يتم الا بالرجوع الى الماضي (٥٤) •

تحدث يونج عن الاسقاط باعتباره السبيل الى الابداع ، فذكر أن الاسقاط هو العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها الى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره • كما ذكر أن الفنان يحتاج الى قوة يحسس بها لا شعوره هي قوة الحس ، وهو يستخدم كلمة الحس للدلالة على مضمون اللاشعور في اليقظة • فبالحس يصل الفنان الى الوتر المشترك ، وبالاسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا اياه في شيء خارجي هو هذا الرمز •

ويرى يونج أن البحوث النفسية لا يمكن أن ترقى الى درجة فهم جوهر الفن بوصفه نشاطا ابداعيا ، ولعل هذا يتفق مع ما سبق أن أشار اليه فرويد ، الا أن يونج يرى أن حل هذا يقتضينا انتاج منهج فني استيطقي من أجل فهم أعمق للفن (٥٥) •

ولننظر الآن في اجابات فرويد ويونج على ثلاثة من الاسئلة تتعلق بمشكلة الابداع الفني ، لكي ندرك بوضوح الاختلافات بينهما •

- (٥٤) يمكن الرجوع في هذه النقطة وغيرها الى مؤلفات يونج •
- a) The integration of the personality, Kegan Paul. 1941.
  - b) Modern Man in search of a soul, Kegan paul. 1941.
  - c) Contributions to Analytical psychology, Kegan panl. 1942.
- 55 — Jung; C. G. : Modren Man in Search of a soul; P. 182.

فمن السؤال : من أين للفنان هذه الصور والمعاني التي يضمنها أعماله؟  
اجاب فرويد ويونج بأن الابداع الفنى يرجع الى اللاشعور مع اختلافهما  
في تحديد اللاشعور ، ففي حين يرى فرويد أن اللاشعور يعود الى  
الفرد ، فان يونج يرى أنه موروث ينحدر اليينا من أسلافنا البدائيين نتيجة  
لما تركته خبرات الحياة في نفوسهم من أثر .

وعن السؤال : لماذا يبدع الفنان ، وما هي علة عملية الابداع ذاتها ؟  
اجاب فرويد أن العلة تكمن تحت ضغط مركب أوديب Oedipus Complex  
أو الرغبات الشبقية المكبوتة على الحياة النفسية لدى الفنان من جهة،  
وفي ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، ومحاولة الفنان أن  
يجد في الفن وسيلة للاشباع الخيالى لبعض حاجاته . واجاب يونج أن  
علة الابداع الفنى الممتاز هو تقلقل اللاشعور الجمعى Collective  
unconscious في فترات الازمات الاجتماعية ، مما يقلل من ائزان الحياة  
النفسية لدى الفنان ويدفعه الى محاولة الحصول على ائزان جديد .

وعن السؤال : كيف تتم عملية الابداع ؟ اجاب فرويد بالتسامى ،  
واجاب يونج بانسحاب الليبدو Libido من العالم الخارجى وارتداده  
الى داخل الذات وما ينتج عن ذلك من اضطراب في مادة اللاشعور الجمعى  
التي تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية Archetypes واستعان بعملية  
الاسقاط Projection التي تتركز عنده على الحدس Intuition (٥٦) .

الا أن يونج اتفق مع فرويد في أن التحليل النفسى لا يمكنه أن

---

(٥٦) أنظر مصطفى سويف : الإسفس النفسية للابداع الفنى ص ١٩ - ٢٠

يكشف عن طبيعة الابداع الفنى « فالفن هو الميدان الاوحد الذى لا نزال  
نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر (٥٧) •

---

57 — Freud, S. : Totem & Taboo (The basic writings of  
Sigmund Freud tran, by A. A. Brill, New York 1938. P. 877.

# الباب الثاني

## نقد وتطبيق

- ١ — نقد نظرية الالهام أو العبقرية ♦
  - ٢ — نقد النظرية العقلية ♦
  - ٣ — نقد النظرية الاجتماعية ♦
  - ٤ — نقد النظرية السيكلوجية :
- أولا : النقد الموجه الى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى ♦
- ثانيا : النقد الموجه للحركة السيريالية فى الفن ♦
- ثالثا : النقد الموجه الى يونج ♦



## نقد وتعليق

وبعد أن عرضنا للنظريات المفسرة للإبداع الفنى باسمهـاب كبير ،  
تاركين لانصار كل نظرية عرض ما يرونه ، دون أدنى تدخل من جانبنا ،  
فانه يحق لنا الآن أن نضع هذه النظريات تحت فحص نقدى دقيق ،  
يتناسب مع دقة كلمة « الإبداع » ذاتها ، لكى نخلص فى النهاية الى  
تقرير رأى مناسب أو نظرية مناسبة .

١ — والواقع أننا نرفض رفضا قاطعا «نظرية الإلهام أو العبقرية»،  
ذلك لاننا لن نفيد شيئا ، ولن يستفيد العلم بدوره شيئا ، من كل تلك  
الاقوال والاحاديث الطويلة التى يسردها علينا الفنان أو مؤرخ سيرته ،  
حينما يصف لنا حالات الغيبوبة أو الوجد الصوفى أو النشوة الالهية التى  
عاناها الفنان أثناء تلقيه للوحى أو الإلهام . كما أننا لن نستطيع أن  
نكشف عن حقيقة أو طبيعة عملية الإبداع الفنى أمام أناس يتحدثون عن  
تأثير شياطين ملهمة ، أو تدخل قوى خارقة ، أو الانسياق لرؤى وخيالات  
خفية ، أو الوقوع تحت تأثير سحر غريب أو سر مستغلق . ولن نستطيع  
بالتالى أن نعرف حقيقة وميض أو بريق أو اشراق أو فيض أو مصادفة  
وغير ذلك من ألفاظ مبهمـة يستخدمها أنصار هذه النظرية .

وواضح تماماً أن مثل تلك الالفاظ أو غيرها التى قصد بها أنصار نظرية  
الالهام أو العبقرية تفسير وتوضيح نظريتهم ، وبالتالى تفسير عملية  
الابداع الفنى ، لا تؤدى حقا الى التفسير والتوضيح بقدر ما تؤدى الى  
الغموض والاضطراب وعدم التحدد •

وهم ينادون بالاستسلام للخيال والاحلام ، ذلك الاستسلام الذى  
روج له الرومانتيكيون على وجه خاص ، وغيرهم من أنصار هذه النظرية ،  
ونحن نقول لهم أن الابداع الفنى يستلزم التنظيم والتوجيه والقدرة على  
الحكم لا الهذاء والهلوسة والاستسلام للخيالات ، فان التجربة لتظهرنا  
على أن لدى بعض المراهقين والهواة والنساء من التصورات الخيالية ما  
تترخر به رؤوسهم ، فلماذا لم ينتج هؤلاء فنا ؟

كما أن الحلم بما فيه من شطحات وتحولات لا يمكن أن يقود العمل  
الفنى من أوله الى آخره ، فقد بين فرويد كيف أن الحلم غير مترابط كما  
نرويه ، وأنه مكون من لحظات متتابعة فحسب لا تعباً بترتيب زمانى أو  
مكانى ، وأن الربط بين هذه اللحظات لا يتوفر فى الحلم نفسه ، بل هو من  
صنع عقلنا المتيقظ ليضفى على الحلم نوعاً من المعقولية • أضف الى ذلك  
أن أحلام اليقظة نفسها ، وهى أكثر تماسكا من أحلام النوم ، تتقدم فى  
وثبات تكون بعضها مشحونة بالصور وبعضها مشحونة بالالفاظ ، ومع  
أن هذه الوثبات جميعاً تدور حول محور احد ، هو الدافع الى هذا الحلم،  
فانها اذا جمعت الى بعضها البعض لظلت مفككة لا يتحقق بينها تكامل •  
وينتج عن ذلك أنه لابد من جهد اليقظة كى تخلق من الحلم فنا ، ولابد  
لضوء العقل أن ينفذ فى الاحلام ليعيد تنظيمها وربطها وخلقها فى فن أو  
ابداع فنى •

معنى كلامنا السابق أن الخيالات والاحلام تتضمن في ثناياها الهامات توجه الفنان نحو ابداع فنى ما ، ولكن الفنان يجد نفسه مضطرا الى النفاذ الى هذه الخيالات وتلك الاحلام بنور العقل ، كى يخلق من تلك الالهامات غير المنتظمة فنا ما • وهذا يعنى أن للعقل دورا هاما • الا أننا اذا أرجعنا الاحلام والخيالات الى أصولها التى تكونت عنها فلن يبقى للاحلام أو الخيالات أى دور فى ميدان الابداع الفنى •

مما لا شك فيه أن الاحلام بمثابة استمرار أو عكس لأمور اليقظة ، أو لأمور الوعى ، وأن اللاوعى هو نتاج الوعى ، كما أن الخيال لا يمكن أن يتكون الا عن واقع واعى وفى هذا يقل بوانكاريه « ان العمل اللاواعى لا يتكون ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعى »<sup>(١)</sup> ويقول كانون « ان التفكير الطويل فى موضوع ما واعطاه فرصة النضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة ، ينتهى عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم ، بالهامات وحلول مفاجئة ، كأنما فى العقل ناحية تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل الى الذهن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الالهام »<sup>(٢)</sup> •

وعلى هذا النحو اذا كان على الفنان أن يمسك بالالهامات التى قد تأتية عن طريق الحلم والخيال ويتأملها بعقله ، فانه يعلم تماما أن تلك الالهامات المنبثة فى الحلم والخيال ليست الا انعكاسا لأمور فكر فيها بعمق ولم يجد لها حلا أو مخرجا ملائما يعكسه فى فن ما ، فظلت حبيسة

---

1 — Cavillier; H. : Manuel de philosophie, Tome 1, paris, 1931. P. 595.

2 — Cannon, W. : The way of investigation. chv. P. 75.

فى ذهنه ، مستمرة نحو التخمير والنمو ، حتى تظهر فى صورة حلم نوم أو حلم يقظة أو خيال ، وكأنها جديدة كل الجدة ، وهنا نستطيع أن نفهم قول لالو من أن الالهام لا يحدث فجأة ولكنه «رأس مال يتجمع تدريجيا»<sup>(٣)</sup> . وقول فرتهيمر من « أن انشتين ظل معينا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات »<sup>(٤)</sup> والخاصة ان الالهام المفاجئ ليس الا وليد التفكير المضنى المتواصل ، وأن الفكر سابق على الحلم وعلى الخيال ، سواء أكان هذا الفكر قبلى apriori — أم بعدى .

والثابت أن جميع الناس يحلمون وجميعهم يتخيلون ، وربما كانت أحلام وخيالات بعض المراهقين أغنى وأعمق من خيالات وأحلام الفنان ، ولكن ذلك لا يؤدي الى النتيجة القائلة ان كل الناس فنانون .. فلماذا ؟ يبدو أن الامر يتطلب أمورا أخرى أكثر من الاحلام والخيالات .. أنه يتطلب القدرة على التنظيم ، والقدرة الهائلة على التركيب ، والقدرة الفائقة على التنفيذ .

وإذا كانت القدرة على التنظيم والقدرة على التركيب ، من القدرات العقلية والفكرية التى لا بد أن نسلم بوجودها فى عملية الابداع الفنى ، وإذا كنا قد بينا أهمية الدور الذى يقوم به العقل ، فيبقى أن نناقش مسألة التنفيذ أو الأداء L'exécution

والحق أن القائلين بنظرية الالهام أو العبقرية أغفلوا تماما مسألة

---

3. — Lalo : Introduction - a I Esthétique, ch 1. P. 17.

4 — Wertheimer; M. : productive thinking, New York and London, 1945. p. 103.

الآداء أو التنفيذ ، مع أهمية هذه المسألة القصوى في اكتمال العمل الفني، بحيث يعد هذا عيبا كبيرا في نظريتهم • فبدون الاداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن ابداعا فنيا ما قد حدث، أو أن الهاما فنيا قد تحقق ، بل يستبقى الألهامات والابداعات داخل الذات وكأنها غير موجودة ، طالما أنها لم تتحقق في الخارج • أن ما يميز الفنان عن غيره من الناس هي قدرته على تجسيد أفكاره في فن ما، فإذا أنمحت هذه القدرة لم يعد فنانا وإنما انخرط في جماهير الناس •

ونحن لا نكتفى هنا ببيان أن التنفيذ هو ما يميز الفنان عن غيره من الناس ، بل نصيف أن الفنان كثيرا ما يغير من أفكاره أثناء التنفيذ أو الاداء ، وذلك حينما لا تطاوعه المادة ، أو حينما يرى أن عمله يقتضى إضافة هنا أو تعديلا هناك ، أو حينما تطرأ عليه أثناء الاداء فكرة جديدة غير تلك التي بدأ بها — وان كانت امتدادا أو معارضة لفكرته الاولى قبل التنفيذ — تقوده الى تحقيق أفضل ، أو عمل أجود وهكذا •

ولإذا قلنا أن اغفال عنصر التنفيذ أو الاداء يعد عيبا رئيسيا من عيوب نظرية الالهام أو العبقرية • وهي في اهتمامها بالغيبيات والقوى الخفية والشياطين الملهمة قد أوصدت الباب أمام عنصر رئيسي من عناصر الابداع الفني ألا وهو عنصر الاداء أو التنفيذ •

تحدث أنصار هذه النظرية عن أن الابداع الفني يهرب من كل سيطرة بشرية ، وأن الفنان أسير لاله وشيطان يملكه ، يكون أداة طيعة في يده ، أو قابلا فريدا لشتى التأثيرات الالهية أو حتى الشيطانية • وأن الفنان يصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة ، لا

حرية له ولا اختيار<sup>(٥)</sup> ، وأنه ليس أكثر من وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق البشرية أو روح أبدية أو بمعنى آخر اله<sup>(٦)</sup> . كما تحدثوا عن أن الالهام يشرق على الفنان في ومضة لا تكثرت بفكر أو ارادة ، حيث تتهاوى سيطرته على نفسه ، وتتمحى ارادته أمام انفجار فجائى<sup>(٧)</sup> ، حين تدهمه لحظات الابداع الفجائية التى وصفها كلاى Clay بأنها تصطبج بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور، بعيدة عن حكم الارادة وسيطرتها . وغير ذلك من الاقوال التى عرضنا لها تفصيلا أثناء عرضنا لهذه النظرية . وهى جميعا تتفق على تصوير الفنان على أنه شخص سلبت ارادته ، وتوقف عقله ، وجمدت احساساته ، انتظارا لانهمار سيل الالهام عليه من قوة خفية لا نعرف ولا يعرف هو حقيقتها .

ويبدو أن هذه الاقوال وأمثالها كانت نقلا مباشرا دون أدنى فهم عن أفلاطون ، ويكفى أن نذكر هنا بعض فقرات كتبها أفلاطون ، لكى تكتمل صورة الفنان وقد سلبت ارادته وانمحى عقله ، وهى نفس الدعوة التى ساقها أنصار هذه النظرية فى العصور الحديثة والمعاصرة يقول أفلاطون « ان براعتك فى الكلام عن هوميروس لا تعزى الى فن . لكنها تأتيك من قوة الهية تحركك » ويقول فى فقرة أخرى « ان شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى الهى » ويذكر أيضا أن « الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم وهم منتبهون ،

---

5 — Max Shoen : Art and Beauty, New york 1932, p. 67.

(٦) آلان روب جريبة : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيم

مصطفى ، مراجعة لويس عوض ، ص ٢٠ - ٢١ .

7 — Max shoen : Art and Beauty P. 67.

اذ حينما يبدأون اللحن والتوقييع بأخذهم هيام عنيف ، وينزل عليهم  
الوحى الالهى « كما يذكر أفلاطون أن « كاهنات باخوس •• عندما ينزل  
بهن الوحى الالهى يهذين ولا يعين » ويذكر أن « الشاعر كائن أثيرى  
مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله ،  
وما دام الانسان يحتفظ بعقله فانه لا يستطيع أن ينظم الشعر » • ويذكر  
أن « الاله يفقد الشعراء صوابهم ليتخذهم وسطاء •• وهؤلاء لا  
يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع الا غير شاعرين بأنفسهم ، وأنه  
الاله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم » • ويذكر كذلك أن الشعراء  
« ما هم الا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الاله الذى يحل فيه » (٨) •

واضح اذن أن صورة الفنان المسلوب الارادة المنمى الوعى كانت  
موجودة عند أفلاطون وعنه أخذها أنصار هذه النظرية ، ولكن لماذا نقول  
أنهم نقلوا عبارات أفلاطون دون فهم ؟ لقد استند أفلاطون الى أسطورة  
يونانية تحكى وجود بنات لكبير الآلهة زوس هن ربات الفنون ، وكل ربة  
من هذه الربات تختص برعاية فن معين ، فلشعر ربة ، وللخطابة ربة  
وللدراما ربة •• وهكذا ، ومن هنا نفهم قول أفلاطون من أن كل فنان  
انما يترجم عن « الاله الذى يحل فيه » ترى هل قبل المحدثون والمعاصرون  
هذه الاسطورة ؟ أعنى هل قبلوا وجود تسع ربات للفنون أم زادوا عددها  
وغيروا طبيعتها أم قللوا هذه الاعداد ؟ هذا ما لم يتضح فى كتابات أنصار  
هذه النظرية ، بل نستطيع أن نقرر أنهم زادوا المسألة غموضا فلم يتحدثوا  
عن عدد أو طبيعة القوى الالهية أو الغيبية أو حتى الشياطين الملهممة ،

---

(٨) أنظر : أفلاطون : محاوراة أيون أو عن الالياذة ، ترجمة محمد صقر

خفاجة وسهير القلماوى ، ص ٣٧ •

ومعنى هذا أن بقى مصدر الالهام عندهم — غامضا وغير محدد ، وأكثر اضطرابا مما نجده عند أفلاطون •

لقد كانت الدولة أيام أفلاطون مدينة تسمى دولة المدينة city state وكان الحد المناسب لهذه الدولة المدينة فى حدود مائة ألف نسمة ، بل اننا نجد أرسطو ذاته يشترط ألا يتجاوز سكان الدولة مائة ألف نسمة بأية صورة حتى لا يختل نظامها<sup>(٩)</sup> • فإذا افترضنا أن عدد الفنانين فى حدود تسعين ، وربات الفنون تسع ، فإن كل ربة اذن تستطيع أن تلهم حوالى عشرة كم توسط حسابى • ولكن ماذا نقول عن عالمنا المعاصر وقد تمكنت وسائل الاتصال من اجتياز الحدود ، وأصبح من السهل على الانسان الشرقى تماما أن يعرف الفنان الغربى والعكس ، وأصبح عدد الفنانين لا عد له ولا حصر ، هل نقول أن هناك آلية ملهمة كثيرة تتوافق مع هذه الكثرة ، أو نقول أن كل ربة من ربات الفنون التسعة قد زادت أعبائها

---

(٩) على عبد المنطى محدود : الفكر السياسى الغربى ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ١٩٧٥ ص ٦٨ • وأنظر لمزيد من المعرفة بدولة المدينة الاغريقية والفكر السياسى لدى الاغريق •

- a ) Fowler : City State of the Greeks and Romans
- b ) Barker; E. : Greek political theory, London 1925.
- c ) Farington; B : Science and politics in the ancient world, New york 1902.
- d ) Willoughly; W. : political theories of the ancient world New yoork 1903.
- e ) Geiser, K. F. & jazi, O. : political philosophy From plato to jermy Bentham. New york 1927.
- f ) Marry; R, H. : The history of political Science from plato to the present, New york 1926.

حتى يتم الهام كل فنان ، أو نكتفى بالقول بأنها قوى خفية وحسب دون أن نحدد أعدادها كما زعم بعض أنصار هذه النظرية ؟ أم ماذا بالضبط ؟

الواقع أن اسطورية أفلاطون — رغم أننا لا نوافقها عليها — هي أشد تماسكا من الاسطورية المعاصرة • فهي متهافئة وغير علمية وينقصها كل شيء ، ما دامت لا تعتمد على واقع أو فكر أو علم •

وإذا كان الفنان لا يتوقف عن ابداعه الفنى ، وعن انتاجه الفنى ، الا بعد أن يحدث له — خلل فكرى أو جسمى أو عصبى ، وإذا كان لا يقعد عن الابداع الفنى لفترة الا لعدم تبلور الفكرة فى ذهنه ، أو أن المادة لا تطاوعه على تجسيد فكرته ، أو لمزيد من البحث والدراسة ، فان نظرية الالهام أو العبقرية لا تقبل هذه الاسباب ، وتحيلنا الى سبب خفى كعادتها ، عنه يتوقف الفنان اما لفترة واما الى الابد ، هذا السبب الخفى هو منع ربة الفن أو الشيطان الملهم الالهام عن الفنان لفترة أو للابد • وأفلاطون مسئول عن هذه الفكرة أيضا وعنه أخذها أنصار هذه النظرية وروجوا لها ، فأفلاطون هو القائل بأن « تونيخوس •• الخالكيدى الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، •• نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا ، وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من ابداع ربة الشعر •• فهذا الشعر الجميل ليس من صنع الانسان ولا من نظم البشر ، لكنه سماوى من صنع الآلهة (١٠) •

ومعنى هذا أن تونيخوس فى حد ذاته ليس فنانا عبقرى ، الا فى وقت

---

(١٠) افلاطون : ايون أو عن الياذة ، ص ٣٧ •

واحد هو الوقت الذي ألهمته فيه ربة الشعر نشيد أبولون ، وعدا هذا الوقت وحينما توقفت ربة الشعر عن أن تمده بالهام ، تخبط في قصائده ، أو توقف ، فلم يصبح عبقريا ، وزالت عنه صفة كونه فنانا مبدعا •

وهكذا تنتهى بنا هذه النظرية الى تصوير الفنان على أنه مسلوب الارادة ملغى العقل ، لا حرية له ولا اختيار • لا يبدع ولا يعمل الا اذا تم الهامه من قوى غيبية • وهذه القوى الاسطورية هي التى توقف الفنان لفترة أو للأبد لأسباب خفية هي الأخرى • ونحن مضطرون لان نقرر أنها أسباب خفية ، لان هذه النظرية لا تبين سبب المنح أو المنع ، وتتركنا نفترض أن الآلهة ربما غضبت مع الفنان فمنعت عنه الإلهام ، ثم تصالحت وصفحته عنه فأعادت له الإلهام ، ثم هى تغضب مع فنان آخر الى الأبد فتوقفه عن الإبداع الى الأبد وهكذا • وهى مسائل بالطبع خرافية وأسطورية تتفق مع خرافية وأسطورية النظرية كلها •

كانت الآلهة عند اليونان تعيش فوق جبال الأولمب ، وهى تشبه البشر الى حد كبير ، فهى تأكل وتشرب وتلهو وتمرح وتغضب وتفرح • • • وهكذا وطبقا لهذا التصور الاسطوري للآلهة عند اليونان • يمكن أن يغضب اله عن فنان فيمنع عنه الإلهام أو العكس ، ولكن كيف قبل المحدثون والمعاصرون هذا التصور الاسطوري القديم ، ولقد نضج التصور عن الآلهة كثيرا بفضل الأديان السماوية الثلاث على الأقل ؟ ان قالوا أنهم لم يقبلوه فبماذا يفسرون توقف الفنان نهائيا أو الى حين ، وان قبلوه فقد وقعوا تحت فكر خرافى دفين لا يقبله الدين فضلا عن العقل •

ولنمض الآن الى نقد آخر خرافة من خرافات هذه النظرية ، ألا وهى

خرافة ما سماه أنصار هذه النظرية بالاصالة وما يرتبط بها من وحدة وانفصال عن المجتمع وعن الآخرين : « فاحساس الفنان بالاصالة لابد وأن يقترن بالشعور بالوحدة »<sup>(١١)</sup> كما أن « الاصالة تعطى نوعا من الانفصال Dis continuité<sup>(١٢)</sup> وتفسير ذلك طبقا لهذه النظرية سهل ويسير ، اذ الفنان وهو يتلقى الهاماته من اله أو شيطان ليس بحاجة الى مجتمع أو انسان آخر أو طبيعة خارجية جمالية • أنه يعيش وحيدا غريبا منفصلا عن كل علاقة ، بعيدا حتى عن عقله ، مسلوب الارادة ، منتظرا البرق السماوي أو الرعد الشيطاني •

لقد قررت هذه النظرية أن الفنان مخلوق أصيل كل الاصالة ، وكأنما هو موجود الهى قد هبط من السماء وأن سر أصالته كامن في أن فنه غير منبثق عن فن انسان آخر ، غير خاضع لمجتمع أو تاريخ ، وغير مقيد بقوانين أو نواميس وأن فن الفنان ببساطة لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خلق من العدم ، دون أدنى مقدمات أو ارهاصات أو وعى ، فهو من ثم حدث مبتكر ، سر جديد يذيعه علينا الفنان لأول مرة « لم يكن في الامكان التنبؤ به سلفا »<sup>(١٣)</sup> •

ويحق لنا أن نتساءل هنا كيف تتفق هذه الاصالة التي ذكرها أنصار هذه النظرية مع تصور فنان مسلوب الارادة • فاقد الوعي ، هو مجرد قابل للالهامات ، أو وسيط بين اله وشيطان وبين بشر ، أو مردد لفن الهى

---

11 — Bayer; 'Traité d' Esthetique, paris 1955, P. 195.

12 — Polin, R. : De l' originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, juillet - Sep - 1954.

13 — Bergsen, H : La pensée et le Mouvant, P. 14.

دون أدنى تفكير واختيار ، كيف تتفق هذه الاصاله مع تصور فنان لا تهتم هذه النظرية ببيان قدرته أو لا قدرته على الأداء والتنفيذ ، وكأن الاله أو الشيطان هو الذى ينفذ عن الفنان السلبي هذا أعماله •

لندرس الآن كل عبارة من العبارات التى أوردتها أنصار هذه النظرية فى تقريرهم عن فكرة الاصاله هذه ، فأول عبارة هى « أن الفنان مخلوق أصيل كل الاصاله » مجرد عبث أجوف ، فكيف يكون الفنان أصيلا وهو لم يبدع أى شئ ، ولم يفعل أى شئ ، فالآداء أو التنفيذ ليس هاما، وهو بسيط أو قابل سلبي ، وهو لا يبدع الا حين يلهمه الاله أو الشيطان ، واستمراره وتوقفه فى عمله ليس بيده ، ونبوغه أو تفوقه أو ابداعه لا يرجع اليه • • فحسب منطق هذه النظرية ، تكون ربات الفنون أو الآلهة أو الشياطين الملهمه — لا الفنان نفسه — هى وحدها الاصيله ، اذا جاز أن نضيف اليها التنفيذ اليدوى أو الحركى أو اللغوى، والآداء الذى يرتبط بالسلادة •

ويتضح من ذلك فساد العبارة التالية : « كأنما الفنان موجود الهى قد هبط من السماء » فليس ثمة أدنى تساوق بين اله خالق وانسان قابل ، بين اله ملهم وفنان ملهم ، بين اله مريد وبين فنان منعدم الارادة ، بين اله مبدع وفنان مردد للابداع الالهى — نقول ليس ثمة تساوق ونضيف أنه ليس ثمة تشابه قد تعنيه كلمة « كأنما » • والنتيجة أنه لا تساوق ولا تشابه ، فالعبارة اذن فاسدة •

نعم ان فن الفنان حسب هذه النظرية لن يكون منبثقا عن فن انسان آخر أو عن مجتمع ، أو تاريخ ، أو نوااميس ، أو زمان أو مكان • لكن

نتيجة هذا لا تكون الاصاله ، اذ لا يخفى أن الاصاله لا يمكن هنا أن تنسب الى الفنان لانه فنه ليس منبثقا عن ذاته ، وانما هو منبثق عن اله ، أو خاضع لشيطان أو مقيد بقوى خفيه غيبية ، يكون لها كل التأثير على الفنان الذى لا تأثير ولا شخصية ولا فعل بل لا ابداع له الا اذا سمحت بذلك تلك القوى الخفيه •

وليس صحيحا بالتالى أن فن الفنان قد « خلق من العدم » انه خلق حسب هذه النظرية ذاتها ابتداء من اله أو شيطان ، أن كان رآؤه وجود ما ، هي تلك القوى الخفيه التى تمسكت بها هذه النظرية وأعطتها كل أهمية •

أما العبارة الثائلة « بأن الفن حدث مبتكر ، سر جديد يذيعه الفنان لأول مرة ، لم يكن فى الامكان التنبؤ به سلفا » فيمكن أن تكون صحيحة اذا قلنا لان الفن نابع عن الذات ، النفس أو العقل • ولكنها تفقد قيمتها اذا قلنا لان الفن الهى ، ولما كان أنصار هذه النظرية يتمسكون بأن الفن ذو منبع الهى ، فان العبارة السابقة بتعاملها مع الغيبيات تستد تماما كل معنى لها وتقع تحت ما عددناه خرافيا وتندرج تحت ما رفضناه آنفا لعدم علميته ، وعدم وقوعه تحت أى ميكروسكوب ، وخضوعه لاي ادراك انسانى •

وهكذا نتساقط كل أركان نظرية الالهام أو العبقريه، وتتهاوى جدرانها، لانها ارتكزت على رمال ، وتعلقت بأوهام ، وتشبعت بأشباح وغيبيات ، فعقدت مشكلة الابداع الفنى وزادتها غموضا ، فى حين كان القصد منها تفسير الابداع وتوضيح عملياته • ونحن بدورنا لا نملك الا أن نرفض هذه

النظرية رفضا تاما في كل ما جاءت به ، وأكدت عليه ، وسارت وفقه . .  
ولنتقل الآن الى النظرية الثانية وهي النظرية العقلية .

٢ — أفاض العقليون في بيان مدى أهمية العقل البشري في عملية الابداع  
الفنى ، فذهب جويو مثلا الى أن الفنان « خالق أفكار أو موقظ أفكار ،  
وأنه يخلق العواطف عن طريق هذه الأفكار »<sup>(١٤)</sup> . وذهب بوزانكيت الى  
« أن الانتاج في ميدان الفن الخلاق — حيثما يكون — هو صورة من  
الادراك العقلى »<sup>(١٥)</sup> راجعا الى فلسفته الخاصة في الجمال التى تقرر أن  
« الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها »<sup>(١٦)</sup> وبديهي أن الفلسفة  
تعتمد على التأمل العقلى لا التجربة . ومن ثم يصبح الفنان « متأملا  
بأدق معنى من معنى التأمل »<sup>(١٧)</sup> وبوزانكيت لا ينكر الدور الهام للمخيلة،  
الا أنه يرى أن هذه المخيلة « ليست الا العقل وهو يمارس نشاطه ، أو  
هى العقل وهو يعمل بحرية »<sup>(١٨)</sup> . ومن ثم تتكون لدينا صورة للفنان  
باعتباره « مستغرقا في تأمل موضوعاته بذهن متحرر من كل قيد »<sup>(١٩)</sup> وأنه  
يعى عملة تماما ويبدل فكرة فيه ، فالوعى عندهم أساس كل شئ ، وأساس  
حتى ما يسمى باللاوعى<sup>(٢٠)</sup> . وأن عمل الفنان ذاته ليس الا « عملية  
عقلية واعية »<sup>(٢١)</sup> .

---

(١٤) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥٨ .

15 — Bosanquet, B. : Three Lectures an aesthetic P. 17.

16 — Bosanquet, B. : A history of aesthetic, Pix.

(١٧) على عبد المعطى محمد : بوزانكيت ، قمة المثالية فى انجلترا، ص ٢٧٢

18 — Bosanquet, B. : Three Lectures on aesthetic, P. 29.

19 — Cannon, W. : The way of investigation P. 75.

20 — Cavillier, H. : Manuel de philosophie Tome, 1 P. 595.

(٢١) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٠ .

وأكد بعضهم أن الفن لهو عقلى (كـنـت وشيار) . وربط بعضهم الآخر بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية<sup>(٢٢)</sup> . بينما ارتأى شوبنهاور أنه لا إبداع بدون ارادة ، وأن هذه الارادة تشكل نفسها فى أفكار شتى ينتج عنها الفنون المختلفة<sup>(٢٣)</sup> . وهكذا أصبح الفن مستنداً — أولاً وبالذات — الى معقولية الصور<sup>(٢٤)</sup> . وأصبح الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم<sup>(٢٥)</sup> .

ويعزى الفضل الى كاترين باتريك وولاس وجيلفورد فى بيان كيفية قيام أو تكون الإبداع فى الفكر المبدع ، فذهبت باتريك الى أن عملية الإبداع الفنى تتجم عن الفكر المبدع ، وأنها تمر فى أربع مراحل متتالية هى : الاستعداد والتأهب ، والأفراخ ، وتبلور الفكرة العامة ، ثم نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة<sup>(٢٦)</sup> . وهى تقابل مراحل الاعداد ، والتخمر ، والكشف ، والتحقيق عند وولاس وجيلفورد<sup>(٢٧)</sup> . ويجب أن نضع فى ذهننا أن هذه المراحل كلها تتم قبل اقدام الفنان على التنفيذ أو الاداء ، فحتى المرحلة الأخيرة « التحقيق أو تفصيل الفكرة العامة » تتم فى الذهن

---

(٢٢) أونسيانيكوف : انجمال عند هيجل ، ص ٥١ .

23 — Thomas Mann: The living Thoughts of Schopenhaur, P. 187.

24 — Cassirer; E. : The Philosophy of Symbolic forms. P. 25.

(٢٥) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥١ .

(٢٦) انظر :

A. Patrick, C. : Creative thought in poets, Arch, psychol. 945.

B. Patrick, C. : Creative thought in Artists. J. psychol. 937.

27 — Woodworth, R. : Expermental psychology, p. 837.

أولاً ، اذ ليس من المعقول أن يتجه الفكر من مرحلة تبلور الفكرة العامة أو الكشف الى التنفيذ مباشرة ، دون أن يناقش الفكر ذاته في مسألة التفاصيل .

واذا كانت باتريك قد دعمت أقوالها ببحوث تجريبية فان جيلفورد قد أخذ على عاتقه استخدام منهج التحليل العاملي لبيان كيف أن الابداع بوجه عام انما يعتمد على الجانب العقلي ، ولقد أضاف جيلفورد اللثام عن غوامض عملية الابداع ، واثاح لنا كشفاً أكبر لقدرات العقل الابداعية ، وفهماً أعظم لقواه المؤثرة في عملية الابداع .

ان الفكر المبدع يتميز بالقدرة على الاحساس بوجود مشكلات تتطلب حلاً ، والقدرة على إعادة تنظيم الافكار وربطها بسهولة ، والقدرة على انتاج عدد كبير من الافكار في وحدة زمنية معينة مما ينتج فرصة أكبر لايجاد أفكار ابداعية ، ومرونة الفكر ، وأصالته ، والقدرة على التحليل والتركيب ، والتجديد ، والتقييم الذي يتطلب اختياراً أو انتقاءً (٢٨) . وبعد أن كشف جيلفورد عن خصوبة العقل انتهى الى أن عوامل الاصاله والمرونة ، والطلاقة ( أى القدرة على انتاج عدد كبير من الافكار في وحدة زمنية معينة ) هى المكونات الرئيسية للابداع فى العلم والاختراع والفنون (٢٩) .

---

(٢٨) انظر :

A. Thurstoen. L.L. "Creative Talent". J. Application of psychology, 1952. 18-37.

B. Dougan & Wolch : Originalty Ratings of Department, J. app. psychol. 1949. 33,31-43.

29 — Guilford, J. P. : Creative Abilities in the Arts, Pshy-chol. Rev. 1927. 64, 110-118.

أرجح العقليون اذن عملية الابداع الفنى الى العقل البشرى ، بينما رأى أنصار نظرية الالهام أو العبقرية أن الابداع الفنى انما يعود الى قوى خفية غيبية أو شياطين ملهمة والحق أنه شتان بين النظريتين ، فالفارق كبير بين نظرية تؤكد أهمية العقل ، ونظرية تنكر دوره ، بين نظرية تلتزم بواقع الفكر ، وأخرى تحلق فى ضباب وفوضى الأساطير، بين نظرية تحصر الابداع فى نطاق انسانى معلوم وأخرى حلت به فى عالم الهى غيبى مجهول ، بين نظرية تؤمن بالعلم ونظرية تؤمن بالخرافة •

ان فضل النظرية العقلية الكبير انما يرجع أساسا الى تخليص الذهن وتحريره من كل فكر غيبى • ومن كل تفكير أسطورى ، بل تحرير مشكلة الابداع الفنى ذاتها من الخرافات والغيبيات التى ألحقتها بها نظرية الالهام أو العبقرية ، وما هنا تتميز النظرية العقلية بطابع العلمية ، ذلك الطابع الذى يترابط مع ما قرره بسكا لمن قبل من أن « كل عظمة الانسان تتحصر فى الفكر »<sup>(٣٠)</sup> الذى ينفذ ببصيرة وهدوء واتزان فى كل ما يعتلجنا ، فيحيله الى الابداع أو اختراع فى علم أو فن •

الا أننا لا يمكن أن نغفر لهذه النظرية اهمالها لعنصر التنفيذ أو الاداء الذى لولاه لما أمكن لابداع ما أن يظهر الى الوجود • حقا لقد قصت هذه النظرية على خرافات وأساطير النظرية السابقة • وأما طت اللثام عن ماهية الفكر المبدع وتغلغت الى داخل العقل البشرى تكشف بجسارة عن قواه وقدراته وعملياته ، لكنها أغفلت عمل الفنان أو تنفيذه للفكرة ، مع أن هذا الاغفال يمثل خطورة عاتية • ولعل هذا هو الذى دعى

آلان لأن يقول « ان المرء لا يبتكر الا بالعمل »<sup>(٣١)</sup> . وأن « العمل الفنى لا يمكن أن يتحقق الا بعد أن يهجر الفنان عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة ، لى يمضى نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والانتاج العملى »<sup>(٣٢)</sup> . ذلك أن المخيلة « لا تعرف سوى الامل أو التمنى أو الرجاء اما اليد الصانعة فهى التى تقدم على التنفيذ ، فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول فى الوقت نفسه الانصات الى نداء الموضوع »<sup>(٣٣)</sup> .

ها هنا يتقدم الينا الفنان على أنه رجل صانع يخلع على مصنوعات الانسان طابعا استطيعيا<sup>(٣٤)</sup> . ويقدم الينا الفن وهو مرتبط تماما بالصناعة . حيث يكون الفن لباب الصناعة ، أو يكون الصناعة فى أسمى معانيها ، أو العمل الذى يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك<sup>(٣٥)</sup> . ولقد رأى سوريو هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والصناعة<sup>(٣٦)</sup> وقرر أن الفنان ليس مخاوفا شادا أو كائنا فذا وانما هو شخص محترف مثله فى ذلك مثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة يتخصص فى أداء عمل معين ، لا بد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف ، كما قرر سوريو — استمرارا لاتجاهه هذا — أن الفن فى حميمه عمل شبيه بغيره من الاعمال المهنية الاخرى التى تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والانكباب المضى على الانتاج . وفى نفس المعنى يذهب

---

31 — Alain : Systém des Beaux-Arts, Gallimard 1926, P.34.

32 — Ibid : P. 33.

33 — Ibid : P. 35.

34 — Jean Cassou : Situation de l'Art Moderne P. 118.

35 — Denis Huisman : L'Esthétique, P. 125.

36 — Souriau; E. L'avenir de l'Esthétique P. 125.

فيشير الى أنه لابد للفنان « أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، ويذيق أن يفهم القواعد والاشكال والخدع والاساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة ، واخضاعها لسلطان الفن » (٣٧) .

ولا يمكن اذن لعملية الابداع الفني أن تتم بدون التنفيذ أو الاداء ، أى بدون النظر الى الفن باعتباره حرفة أو صناعة «والا لاصبحت الافكار المبدعة حبيسة الذهن البشرى ، ولأصبح الفن غير موجود الا في ذهن الفنانين ، مع صعوبة القول بأن هذا الانسان فنان أم لا ، اذ ما هو محك الحكم بأن هذا فنان عبقرى أو فيلسوف أو عالم .. الخ، ما دام لا ابداع الا في العقل ، أى داخل الذهن ، دون أدنى تحقيق في الخارج .

لابد اذن للفكر المبدع من أن يتخارج عن ذاته ، لكى يتم التحقيق أو التنفيذ في الخارج ، ان الابداع لابد من أن يمر من مرحلة ذهنية الى مرحلة عملية تثبت فيها الفكرة المبدعة في مادة ما ، أو تتشكل فيها الافكار بواسطة مواد مختلفة تتفاوت بين درجات الشفافية والجسمية المتلئة ، أى بين الصوت ( الموسيقى — الشعر ) وبين المادة الغليظة ( العمارة — النحت ) . والفنان لا ينفذ الفكرة بعقله ، فعقله لا ينحت ولا ينطق ولا يرسم .. الخ ، انه ينفذ الفكرة بلسانه أو بيده خلال وسائط مادية ( فرشاه .. أزميل .. قلم .. بيانو .. الخ ) وهكذا تكون للمادة أهميتها وضرورتها في عملية الابداع .

ومن ثم فان النقد الذى وجهناه لنظرية الالهام أو العبقرية بخصوص اهمالها للاداء أو التنفيذ ، ينسحب بدوره على النظرية العقلية ، رغم أن

---

(٣٧) ارنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ١٠ .

النظرية الأخيرة تختلف جذريا عن النظرية الاولى • اننا نقول لانصار النظرية العقلية ان على الفنان أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله الفنى ، لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجها الى حيز التنفيذ •

واذا كان أنصار هذه النظرية يقررون أن الابداع الفنى ناجم عن الفكر المبدع ، فلنا أن نسأل هنا — بغية مزيد من الدقة — ومن أين ينجم هذا الفكر ذاته ؟ هل الفكر انعكاس للمادة كما ترى النظرية الماركسية ؟ أم أنه يوجد وجودا فطريا فى الانسان ؟ أم أنه جماع هذا وذاك ؟ هناك رأى يقول أن الفكرة فى العمل الفنى انما ترد الفنان أثناء قيامه بعملية الانتاج الفنى أى أنها تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه • فالفكرة لا تسبق العمل الفنى بل هى كثيرا ما تتحدد وتتطور وتكتمل من خلال عملية الابداع ذاتها • ولهذا فان الفنان هو من بين أصحاب الابداع جميعا أشدهم حاجة الى أن ينظم الداخل بالاستناد الى الخارج على حد تعبير أوجست كونت<sup>(٣٨)</sup> • ومعنى هذا أن الفنان كثيرا ما تطرأ عليه أفكار ابداعية أثناء العمل • • أثناء مقاومة المادة له • • أو اثناء عدم مطاوعتها لفكرته • • أو اثناء ما تفرضه عليه طبيعة المادة من أفكار تتوافق مع تلك الطبيعة • • أو اثناء دراسته لمادته • • أو مشاهدته لها • • أو لمسه لأوتارها • • الخ والنتيجة أن المادة قد توحى للفنان أثناء العمل — وقبله فى بعض الاحيان — بأفكار ابداعية •

لكن هناك من يقول ان نفوسنا الانسانية كانت تعيش فى عالم مثالى

---

(٣٨) زكريا ابراهيم • مشكلة الفن ، ص ١٠١ — ١٠٢ •

قبل أن تهبط طالى الارض وتختص كل نفس بجسم ، وأن نفوسنا قد سبق لها رؤية وتمثل كل المثل ومن ضمنها مثال الجمال بالذات ، وأنها لا تحتاج الآن الا لمجرد تذكر ما سبق أن شاهدته وعينته ، حيث أن المعرفة تذكر والجهل نسيان ( أفلاطون ) • وتعنى هذه النظرية أن الافكار فطرية فينا ولا تكتسب من الخارج بأى حال من الاحوال • ورغم أن أرسطو قد وجه انتقاداته لنظرية المثل الافلاطونية هذه ، وأنزل الفلسفة من السماء الى الارض ، واقتنع كثير من الفلاسفة والناس بالقضاء على هذا العالم المثالى الافلاطونى ، الا أن كثيرا من الفلاسفة العقلين فى العصور الحديثة وعلى رأسهم ديكارت قد انتهوا الى نفس نتيجة أفلاطون وهى أن العقل أعَدل الاشياء قسمة بين الناس وأن الافكار فطرية كامنة فينا لا تستقى من الخارج •

ولا شك أن القول بأن الافكار رتجَم عن المادة أو الواقع الخارجى يمكن تأصيله فلسفيا بارجاعه الى فلسفة أرسطو ولوك وهيوم وغيرهم من الفلاسفة التجريبيين ، فلوك مثلا يرى أن العقل لوحة بيضاء ينقش عليها كل شىء من التجربة ، وأن الحواس تنقل اليها العالم الخارجى بينما الاستبطان ينقل اليها عالمنا الداخلى الباطنى من تفكير وشعور وارادة وشك ••• الخ<sup>(٣٩)</sup> • والاستبطان عند لوك حسى ومن ثم تكون كل معارفنا وأفكارنا مكتسبة بواسطة الحواس يقول آرون « ان الافكار عند لوك مشتقة كلها من الحواس »<sup>(٤٠)</sup> •

---

(٣٩) على عبد المعطى محمد : لينتز دار الكتب الجامعية الاسكندرية ١٩٧٢ ،

ص ٢٥٥ •

40 — Aaroon : john lock, oxford, London 1937. P. 223.

أما الرأي الثالث فهو جماع للرأيين السابقين ويمكن أن نتمثله في فلسفتي كانط وايبزتر ، ذلك أن كانط جمع في فلسفته النقدية بين الحس والعقل معا : الأساس الحسى يتمثل في العالم الخارجى بما يبدو فيه من ظواهر ، والأساس العقلى يتمثل في ثلاث قوى ، الحساسية الصورية ، والفهم الصورى ، والنطق الصورى ، ولابد من تضافر هذين الأساسين معا : إذ الأساس الحسى وحده يمنحنا كل ما هو مبعثر من الاحساسات ، كما أن الأساس العقلى وحده ليس أكثر من مجرد صيغ جوفاء فارغة خالية من أى محتوى أو مضمون •

ان الاحساسات تأتي من الخارج مشتقة ومبعثرة وفرادى ، ثم يأتي دور العقل فيوحد بواسطة الحساسية الصورية هذه الاحساسات في صورتى الزمان والمكان ، والزمان والمكان عند كانط صورتان أو مقولتان عقليتان ، وبعد ذلك يأتي دور الفهم الصورى فيتدخل بمقولاته المختلفة مثل الساية والجوهرية والكمية والكيفية • الخ فيصين تلك الاحساسات صياغة أكثر دقة ويحيلها الى أمر أكثر معقولية وفهما •

ولكن العقل لا يتوقف عند هذا الحد ، إذ أننا نجد فيه قوة ثالثة هي قوة النطق الصورى • وتحاول هذه القوة الأخيرة أن تربط بين الظواهر الخارجية في وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط اسم العالم • ثم تحاول مرة ثانية أن تربط بين الظواهر الداخلية في وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط اسم النفس • ثم تربط قوة النطق الصورى بين العالم والنفس محاولة ايجاد علة لهما ومن ثم تتوصل الى الله •

ولما كان العالم كفكرة لا يخضع ككل للحواس ، وكان الامر كذلك

بالنسبة الى النفس والله ، فانه ينجم ثلاثة أغاليط تدرسها ثلاثة علوم  
نظرية : الأغلوطة الاولى هي اغلوطة العالم الذى يدرسه علم الطبيعة  
النظري ، والأغلوطة الثانية هي اغلوطة النفس ويدرسها علم النفس  
النظري ، والأغلوطة الثالثة والاخيرة هي أغلوطة الله الذى يدرسه علم  
اللاهوت النظري ، وهذه كلها أغاليط — حسب ما انتهى اليه كتاب نقد  
العقل النظري الخالص إكانط — لأنها تنحصر فى دائرة الحقائق Nomena  
لا فى دائرة الظواهر Phenomena التى تخضع للجانب الحسى والعقلى  
معا .

ان الدرس الذى نستفيدة من كانط هو أن الاحساسات وحدها غير  
كافية ، كما أن العقل بقواه الثلاثة وحده غير كاف ، بل يلزم تآزر وتعاون  
الجانب المكتسب مع الجانب الفطرى . وكان ليبنتز قد انتهى من قبل  
نفس النحو أى جمع بين كون الافكار فطرية ومكتسبة معا ، فهو قد ذهب  
الى أن أذكارتنا توجد وجودا بالقوة فى ذهننا، وأنها تنتقل الى حيز الوجود  
الفعلى أو تتحقق بالفعل عن طريق ما تثيره الحواس والتجربة . ومن ثم  
فهى فطرية ومكتسبة فى آن واحد (٤١) يقول اميل فان بييم « ان حقائق  
الاعداد مثلا فطرية فينا ولكن هذا لا يمنعنا من تعلمها واكتسابها ، وكذلك  
الامر فيما يتعلق بالعلوم الاكثر تعقيدا وعمقا ، فبالرغم من أن معرفتنا  
لها مكتسبة وتجريبية ، الا أن معرفتنا الفطرية لهذه العلوم كامنة فى  
نفوسنا » (٤٢) .

---

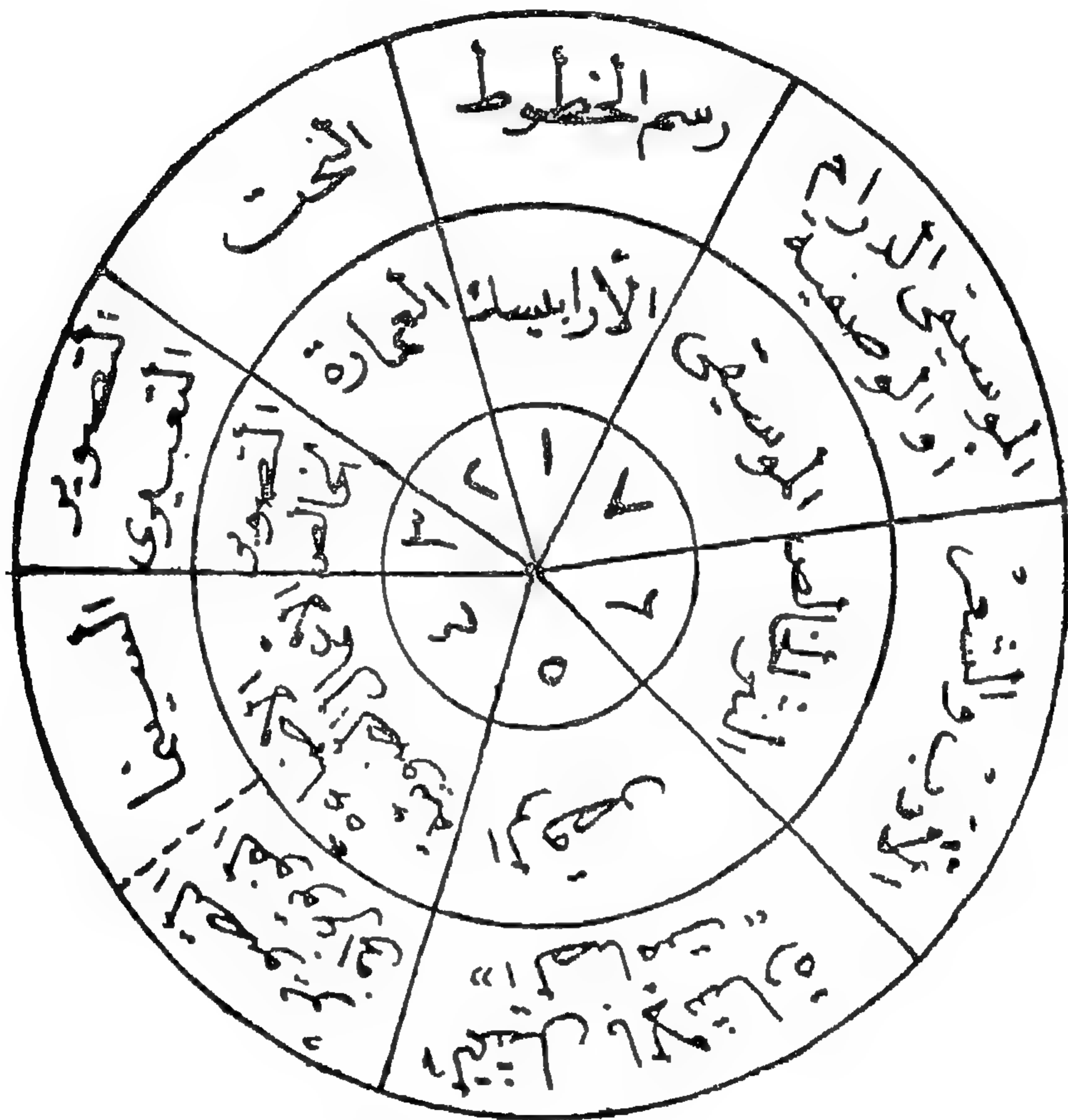
(٤١) على عبد المعطى محمد ليبنتز ، ص ٢٥٦ .

42 — Emile van Bieme : L'espace et temps chez leibniz et  
chez Kant, Alcan P. 948 P. 196.

ويبدو من هذا أن مسألة أصل الافكار ليست بتلك السطحية التي تناولها بها أنصار هذه النظرية • فإذا سلمنا معهم بأن الابداع الفنى ينجم عن الفكر فلنا الحق فى أن نسألهم ما أصل هذا الفكر ؟ هل هو فطرى كامن فى العقل ، أم أنه نتاج احساسات بواقع مَادى خارجى ومن ثم لا يكون فطريا كامنا بل مكتسبا بالحواس ، أم هو جماع الفطرية الكامنة والاكتساب عن عالم خارجى ؟ والنقد الذى يمكن توجيهه الى هذه النظرية — فى هذا الصدد — هو أنه كان على أنصار هذه النظرية أن يعالجوا أولا مسألة أصل الافكار قبل أن يقرروا أن الفكر هو أساس الابداع الفنى ، أو الابداع بوجه عام • لو كانوا فعلوا ذلك لاستطعنا أن نعرف هل العمل الفنى لا حق للفكر ، أو أنه سابق عليه ، أو أنه متداخل معه ، مع التسليم لهم فى كل الاحوال بأهمية الفكر القصوى فى عملية الابداع الفنى ، حتى يتسقوا مع نظريتهم العقلية •

قسم شارل لالو الفنّون الى سبعة تركيبات هى تركيبات السمع ( الموسيقى ) والبصر ( الرسم والنقش والسينما ) والحركة ( البالية والرقص عموما ) والعمل ( المسرح ) والتأليف بين المواد الخام لتكوين صور ( العمارة — والنحت — وفن الحدائق ) وتركيب اللغة والشعر وتركيب الحساسية ( فن ممارسة الحب وفن ممارسة الشهوة ) — كما قسم لاسباكس الفنّون الى : فنون الحركة ( الرقص والغناء والموسيقى ) وفنون السكون ( العمارة والتصوير والنحت ) والفنون الشعرية ( الشعر الغنائى والقصص والتمثيلى والابريت ) أما سوريو فلقد قسم الفنّون الى : فنون من الدرجة الاولى وهى على الترتيب : الارابيسك ، العمارة ، التصوير الخالص ، الاضاءة أو الاعمال الضوئية ، الرقص ، النشر الخالص ، الموسيقى • وفنون من الدرجة الثانية وهى على الترتيب : رسم

الخطوط ، النحت ، التصوير التعبيري ، السينما والتصوير الفوتوغرافي ،  
 التهثيل بالاشارة ( الصامت ) ، الادب والشعر ، الموسيقى الدرام أو  
 الوصفية • ويقدم لنا رسما يوضح فيه تداخل الفنون • ويتكون الرسم  
 من ثلاث دوائر : الاولى لارقام قطاعات الفنون ، والثانية لفنون الدرجة  
 الاولى ، الثالثة لفنون الدرجة والثانية •



والآن اذا أغفل جانب الآداء ، كما أراد ذلك أنصار هذه النظرية فتري  
 أى قسم من العقل يقابل فن العمارة مثلا ، وأيها يقابل فن الموسيقى ،  
 وأيها يقابل فن الشعر •• وهكذا ، وبمعنى آخر هل ينبع الشعر من نطاق

معين في العقل ، بينما ينبع فن النحت من نطاق آخر ؟ لقد كان ينبغي على  
أخصار هذه النظرية أن يذكروا السبب في أن هذا الفنان يبدع شعرا بينما  
الآخر يبدع تصويرا ولا يقتصر على القول بأن الفكر المبدع هو أساس  
الابداع الفني وحسب •

ثم لنا أن نتساءل هنا لماذا يتجه هذا الفنان الى فنون الحركة ، ويتجه  
غيره الى فنون السكون ، بينما يتجه ثالث الى الفنون الشعرية ؟ ولماذا  
يبدع هذا في فنون تركيب السمع ، وذاك في فنون تركيب البصر ، وثالث  
في فنون تركيب الحركة ، وكيف تفسر هذه النظرية اختلاف رجال الفن في  
نوعية الفن الذي يتجهون اليه ؟ ألا نجد أنفسنا في حاجة الى اضافة  
خصائص عصبية ومزاجية وحسية تلقى لنا الضوء على مسألة اتجاه الفنان  
الى فن دون آخر ؟ ألا يمنحنا التعليم والتدريب مرونة معينة لفن معين ؟

هكذا يبدو واضحا أن القول بأن الفكر المبدع هو أساس أو منبع  
عملية الابداع الفني هو قول ناقص مبتور ، لاننا لا نستطيع أن نفسر بهذا  
القول وحده مسألة : لماذا يتجه هذا الفنان الى فن معين بينما يتجه آخر  
الى فن مختلف ، أو لماذا يتجه الفنان الى مجموعة فنية دون أخرى •  
والنقد الذي يوجه الى النظرية العقلية في هذا الصدد هو أنها فشلت في  
تفسير تباين الابداعات الفنية لدى الفنانين ، وذلك لتعمدها التغاضي عن  
التفاصيل ، واتجاهها نحو قول تعميمي لا يستند الى واقع الفن ذاته •

قال لسنج عن رافائيل فنان عصر النهضة « لقد كان من الممكن أن  
يكون رافائيل مصورا عظيما حتى واو قدر له أن يولد أشوه مقطوع  
اليدين » ونحن نقول بكل علمية وواقعية « انه لولا اليد لما أبدع رافائيل  
تصويرا عظيما أو حقيرا » • ان قول لسنج السابق هو نوع من المبالغة

التي لا يحفل بها العلم والفن • وذكر مايكل أنجلو عن نفسه « أنه كان ينحت بفكره لا بيده » وهو أيضا قول مرفوض ، فلولا يد مايكل أنجلو لما أبدع فنه الذي يدل على مهارة يدوية رائعة • ربما كان قول مايكل أنجلو هذا قد عنى به أن للفكر دورا هاما فيما أبدعه من فن ، ونحن لا ننكر هذا ، وإنما كل ما ننكره أن يكون للعقل الدور الاوحد في عملية الابداع الفني • نحن لا نستطيع أن نتصور شاعرا فقد قدرة النطق والكتابة ، دهما بلغ من قوة فكره الابداعي ، ولا نستطيع أن نتصور مصورا فاقد البصر ، فاقد اليد ، كما لا نستطيع أن نتصور فنانا معماريا أو موسيقيا أو في النحت وقد شلت يده • • • وهكذا • ان للحواس دورها ، ونسى قد فقدت دورها في نظرية لا تعترف بدور التنفيذ أو الأداء وأهميته • ثم هل يستطيع من اختلت أعصابه أو اعتل زاجه أن يبدع في مجال ما يسمى بالفنون الدقيقة ، والتي تتطلب دقة فائقة واتزاناً هائلاً وأعصاباً هادئة في تعامل الفنان مع نقوشه الدقيقة ، ولمساته الرقيقة ، ونغماته الهامسة • • الخ ألا يبدو أن كل نوع من الفنون يحتاج في ابداعه لقدرات حسية وعصبية ومزاجية ؟

ان النقد الذي يوجه الى النظرية العقلية في هذا الصدد هو أن عملية الابداع الفني لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الابداعي وحده ، فهي تحتاج الى جانب دور العقل ، أدواراً أخرى للحواس والمزاج والاعصاب •

الا أننا لابد أن نذكر أن مفكر عصر النهضة الكبير ليوناردو دافنشي — والذي عددناه ضمن أنصار النظرية العقلية بينما اعتبره فرويد مثالاً طيباً للنظرية النفسية — قد تنبه الى دور العمل ودور الحواس الى جانب دور العقل ، مع أنه أعطى أهمية ثانوية للحواس وأهمية رئيسية للعقل • فقد

ذكر ليوناردو « أن العبقریات تعمل قليلا وتفكر كثيرا .. وهى تعبّر بأيديها عن كل ما حصلتة وأدركته عقولها » ونحن نوافق ليوناردو على ما ذكره من أهمية دور الفكر ، ولكننا يمكن أن نسأله من أين تدرك وتحصل العقول على ما تعبّر عنه الأيدى ؟ يجيب ليوناردو ذاته « لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والأجسام ، فأحر بالإنسان أن يلجأ الى الطبيعة ذاتها بدلا من الالتجاء الى الذين أخذوا عنها » • ويقول فى نص آخر « يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة • يشاهدها ، ويستمتع بها ، ويحاكيها دون وسيط ، ومن غير أن ينظر اليها من خلال نظرات غيره من المصورين » • ويقول « لا تسجل على لوحك ما يخالف الطبيعة التى هى معلمك ومرشدك الاول » ويقول أيضا « اذا أردت أن تحصل على درجة مرموقة فى الفنون فاعمل على دراسة المجسمات والأشكال فى الطبيعة مبتدءا بدراسة تفاصيلها » • ومشاهدة الطبيعة والاستماع اليها ومحاكاتها والالتجاء اليها لا يتم الا بواسطة عين ترى وأذن تسمع وأنف تشم ولسان يتذوق وجلد يلمس ، أى لا يتم الا بواسطة الحواس الخمسة للإنسان • ونستطيع أن نقرر هنا أن الطبيعة يدركها العقل بواسطة الحواس ، وأن للحواس دورا رئيسيا فيما نفكر فيه عند ليوناردو ، وأن هذا الفكر المنبثق عن الاحساسات يعطى اشارة البدء ليد المصور فيتم الابداع الفنى •

تحدث أرسطو منذ القدم عن عقل نظرى وعقل عملى ، وتحدث كانط أيضا عن عقل نظرى ( نقد العقل النظرى الخالص ) وآخر عملى ( نقد العقل العملى الخالص ) فالى أى منهما يمكن أن ننسب الابداع الفنى ؟ هل هو يعود الى فكر نظرى أم الى فكر عملى ؟ أم لا بد وأن نضع الى جوارهما عقل ثالث يهكن أن نسميه بالعقل الفنى ؟ واذا كان الامر كذلك

فما هو طبيعة هذا العقل الفنى، وما هو اختصاصه وكيف نميزه عن العقل النظرى ؟ ثم أيمكن لنا أن نقرر أن هذا العقل الفنى ينقسم الى نطاقات يتوافق كل نطاق منها ويبدع فى دائرة فنية معينة • وبينما يتميز فنان بنطاق عقلى أكبر للموسيقى يكون موسيقياً ، ويتميز آخر بنطاق عقلى فنى أكبر للشعر يبدع فى دائرة الشعر •• الخ أم ماذا بالضبط ؟ يبدو أننا لن نجد اجابة شافية عند انصار هذه النظرية •

وهكذا كانت النظرية العقلية، موجبة فى جانب، سالبة فى عدة جوانب :  
فهى موجبة وصائبة من حيث أنها نزلت بمشكلة الابداع الفنى الى مستوى الفكر الانسانى ، بعد أن كانت نظرية الالهام أو العبقرية قد حلقت بها فى آفاق الاسطورية والغيبية • لقد انتزعت النظرية العقلية هذه المشكلة من احضان الشياطين والآلهة وربات الفنون لكى تعهد بها الى أحضان الفكر ، ونور العقل • وهى سالبة من حيث أنها لم تهتم بدور التنفيذ والآداء ، ولم تعبأ بعمل الفنان ، أو تخارج أفكاره فى هيئة أعمال ابداعية ، ولم تلتفت — وهى منغمسة فى التأكيد والاصرار على دور الفكر — الى أن ثمة ادوار اخرى للحواس والاعصاب والمزاج فى عملية الابداع الفنى • وكان نتيجة هذا أن حصرت نفسها فى دائرة فكرية مغلقة، أو فى برج عاجى متفرد • ورغم هذا فلم تفلح فى بيان مسألة أصل الافكار الابداعية • هل هى كامنة باطنة فى العقل ، أم أنها تكتسب بالحواس من ظواهر العالم الخارجى ، أم أنها جماع هذا وذاك ، كذلك لم تبين لماذا يتجه الفكر الابداعى لدى فنان ما الى فن معين دون آخر، ولا كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد ، وهى أخفقت أخيراً فى تقرير الى أى عقل ينتسب العمل الفنى المبدع ، الى العقل النظرى أم الى العقل العملى أم الى العقل الفنى المقترح • فلننتقل الآن الى النظرية الثالثة وهى النظرية الاجتماعية •

٣٣ — أفاض السوسيولوجيون في بيان أهمية المجتمع في عملية  
الابداع الفني ؛ فذهبوا الى أن الفن ليس انتاجا فرديا بل هو ضرب من  
ضروب الانتاج الجماعى ، وأنه يتأثر بالاوضاع الاجتماعية والتاريخية  
« فالفن مهما كان وليد عصره فهو يضم قسومات ثابتة من قسومات  
الانسانية » (٤٣) وهو « مشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية » (٤٤)  
أو هو « ظاهرة من ظواهر الوعى الاجتماعى لدى الناس المشروط بالشروط  
الاجتماعية والتاريخية والمتغير بتغيرها » (٤٥) . وهنا تصبح الاستطبيقا  
« شيئا محليا » (٤٦) . ولقد ربط بعضهم بين الفن وبين الدين باعتبار  
الاخير ظاهرة اجتماعية ، وقرر آخرون أن « الفن قد نشأ بين جدران  
المعابد » (٤٧) .

كما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمل ، واعتبروا الفن ضربا  
من ضروب الصناعة والانتاج الجمعى ، وتحدثوا عن عقل جمعى أو  
لاشعور جمعى ، واستعانوا بالفن البدائى والفنون الشعبية وبمبدأ  
الحتمية وأن ليس ثمة خلق من عدم في تأكيد الوجه الاجتماعى للفنان .  
وتحدثوا عن أصالة نسبية ، اذ الفنان عندهم لا يبتكر أعمالا جديدة كل  
الجدة بقدر ما ينحصر ابداعه في التأليف بين أفكار قديمة ، أو احداث

(٤٣) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٥ .

(٤٤) أ . ن . بيزيتوف . الجمال فى التراث الكلاسيكى للماركسية  
اللينينية ، ص ١٥٢ .

(٤٥) غ . ن . بوسبيلوف . تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية  
الجديدة ص ٢٢١ .

46 — Hourticq : Encyclopedie de Beaux - Arts. P. 28.

47 — Bayer; R : Traité d'Esthétique. P. 156.

• تعديلات وتطورات فيما وصله من تراث فنى سابق ، أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية • وليس فى الامكان — حسب رأى هذه النظرية — اقامة الحدود الدقيقة بين القديم والجديد ، فثمة اتصال مستمر لا ينقطع ولا يتوقف •

ولا شك أن فضل هذه النظرية يتمثل فى القاء الضوء على أبعاد جديدة لم تذكر من قبل وهى الابعاد الاجتماعية والتاريخية ، كما أضافت بعد العمل والتنفيذ والآداء ، وتخلصت من الاساطير وغيبيات النظرية الاولى ، فكانت أكثر واقعية وأقرب الى العلمية ، وهى فوق هذا وذاك علمتنا أن مشكلة الابداع الفنى لا تتضمن أسراراً ، فما من ابداع الا ويمكن تفسيره بالرجوع الى الواقع التاريخى والاجتماعى ، ان المجتمع بظروفه وعاداته وتراثه هو المبدع والموضوع معا فى هذه النظرية •

تحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعى ولا شعور جمعى : وما العقل الجمعى عندهم الا المحصلة النهائية للوعى الاجتماعى ، أو هو عقول الافراد وقد انصهرت جميعاً ، ونتج عن انصهارها ذلك ، عقل جمعى جديد لا نستطيع أن نميز فيه بين عقل فردى وآخر • ومن ثم تكون عمليات هذا العقل الجمعى ، وأسسها ، ودينامياته ذات طابع اجتماعى لا فردى • أما اللاشعور الجمعى فهو على ما يقول يونج « ينحدر من السابق الى اللاحق ، ويكون متحداً لدى الافراد جميعاً » بمعنى أنه يورث ويكون محملاً بخلفية اجتماعية وتاريخية تمتد فى التراجع الى البدايات الاولى للانسان ، وسوف تستمر فى التقدم نحو الاجيال القادمة • ويريد أنصار هذه النظرية من قولهم السابق أن يثبتوا أنه ما من فكر أو فن الا وهو صادر عن هذا العقل الجمعى أ وعن ذلك اللاشعور الجمعى ، وما من فكر أو فن الا وهو مطبوع بطابع سوسولوجى تاريخى •

وبتطبيق هذا على دائرتنا التى نبحث فيها — وهى دائرة الابداع الفنى — نجدهم يقررون أن الابداع يصدر عن عقل أو لا شعور جمعى ، وهذا العقل وذاك اللاشعور نابعان ومتأثران بالمجتمع ، فالناتج أن المجتمع هو أساس عملية الابداع الفنى . وهم بقولهم هذا لم يقعوا فى نقد وجهناه الى أصحاب النظرية العقلية ، وهو أنهم لم يعالجوا مسألة مصدر أو أصل الافكار هل هى فطرية أم مكتسبة أم هى جماع هذا وذاك ، اذ من الواضح أن الافكار تستند وترجع عند السوسيولوجيين الى واقع اجتماعى له ظواهره الواقعية المتعددة • وليس ثمة ما يدعونا فى مثل هذه النظرية أن نتحدث عن أفكار كامنة فطرية فى كل عقل فردى ، يخلقها الله فينا كاملة غير محتاجة الى سند واقعى أو شئ خارجى • لذلك نحن نقرر أن أصحاب هذه النظرية تجاوزوا ذلك العيب الذى وقع فيه أنصار النظرية العقلية •

والواقع أنه لا بأس من أن تكون عقولنا ويكون لا شعورنا مشبعان بالروح الاجتماعية والتاريخية ، ولكن هذا لا يفسر لنا — رغم ذلك — لماذا يتميز الفنان دون سائر الناس بالابداع الفنى ، وبمعنى آخر اذا كان الناس حاصلين على عقل جمعى ولا شعور جمعى مثلهم فى ذلك مثل الفنان ، فما الذى يميز الفنان اذن عما عداه من الناس ؟ أليس من الضرورى — والحالة هذه — أن يتميز الفنان بشئ آخر عدا تميزه بالعقل الجمعى • هنا نجد فيشر يقول « ان ذاتية الفنان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وانما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزا ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا » (٤٨) •

---

(٤٨) ارنست فيشر : ضرورة الفن ص ٦٠ •

ها هنا يبدو تميز الفنان حسبما ذهب فيشر في قوة تجربته ، وشدة الوعي بها ووضوحها البين • ولكننا نقول رغم ذلك أن هذا لا يمثل جوابا كافيا على السؤال المطروح ، إذ أن الفنان لا يتميز وحده بتلك الصفات التي أشار إليها فيشر ، فقد يشاركه فيها رجل الاجتماع أو الاقتصاد أو السياسة أو المخترع أو المكتشف بوجه عام •

وخلاصة هذا النقد الموجه الى النظرية السوسيولوجية هم أن هذه النظرية لم تفلح في بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن سائر الناس ، فهو لا ينفرد بعقل أو لا شعور جمعي ، وهو لا يتميز بمفرده بوضوح الرؤيا وشدة الوعي وعمق التجربة ، ولا يعزى له أى تفرد اللهم الا في أنه يجيد حرفته ، ويتفوق في صناعته ، ويضفي عليها طابعا استيقيا • ولقد ذكرنا من قبل أن من بين مميزات هذه النظرية الالتفات الى عنصر التنفيذ أو الاداء أو العمل ، ولكننا ندرك الآن أن الابداع الفنى ليس أداء فقط بل هو أيضا خلق أو ابتكار أو اختراع في مجال الفن وأن هذا الابتكار وذاك الاختراع لابد أن ينفرد به أناس تميزوا عن العامة بمميزات ، وتتفوقوا على غيرهم بصفات ، وهذا هو ما لم تنجح هذه النظرية في بيانه •

ثم كيف تتم عملية الابداع الفنى ابتداء من عقل جمعي أو لا شعور جمعي ؟ أى كيف يبدع العقل أو اللاشعور الجمعي فنا ما ؟ حقا ان هذه النظرية تتفوق على النظرية العقلية في قولها بأهمية عنصر الاداء أو التنفيذ ، وفي كونها لم تهمل مسألة أصل الافكار ، ولكنها رغم ذلك لم توفق في بيان كيف يبدع الفنان فنه • كانت المسألة عند أنصار النظرية العقلية سهلة هينة ، فالعمل الفردي بما فيه من قدرات ، يمكنه اذا تأمل وفكر وتخيل أن يبدع في فن ما ، أما الآن وعند أنصار النظرية الاجتماعية،

فلقد ازدادت المسألة تعقيدا ، اذ ربما أنكر الناس فكرة لا شعور موحد تتوارثه الاجيال ، أو فكرة عقل جمعى هو نتاج الوعى الاجتماعى للأفراد مهما تفاوتت قدراتهم الفكرية والفنية •

ومعنى هذا أن فرضية لا شعور جمعى وفرضية عقل جمعى يمكن أن يشك فيهما ، وإذا تم ذلك فأننا لابد وأن نشك بالتالى فى قيام عملية الابداع الفنى ابتداء منهما • وليس معنى ذلك أننا لا نوافق على تشبع العقل البشرى بخلفية اجتماعية وتاريخية ، بل معناه فقط أننا نرفض كل فرض لا يقوم على العلمية حتى وان أدى الى نتائج تتوافق معنا • ما نقوله هو أن العقل فردى وسيظل كذلك وهو يتأمل موضوعاته ، وموضوعاته متخارجة عنه ، وليست كامنة فيه ، وهو يؤثر ويتأثر بوسطه ، ويتفاعل ويتعامل مع بيئته ذات المضمون الاجتماعى والتاريخى ، ورغم ذلك فثمة تمييز وتفرّد بين عقل وآخر ، فالفردية لا يمكن أن تمحى ، مهما طمستها الروح الاجتماعية، ومهما رددت من أصوات اجتماعية وتاريخية. إن النقد الذى يمكن توجيهه هنا الى النظرية الاجتماعية هو أنها تمسكت بفرضية ميتافيزيقية (العقل الجمعى) وهذه الفرضية لا سند لها من واقع أو علم • وهى قد زادت المسألة تعقيدا حينما انتقلت من عقل فردى يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عملياته ، الى عقل جمعى لا ندري ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى أى نحو يعمل •

ولعل هذا النقد قد فطن اليه المعاصرون من أنصار هذه النظرية ، ولكنهم شاعوا فى تمسكهم بنظريتهم أن يقيموا نوعا من التوازن بين الفنان الفرد وبين مجتمعه أو أن يعطوا للفرد دورا ليس بتلك الأهمية التى عليها دور المجتمع • فهذا سيدنى فنكلشتين يعترف صراحة « بأن

الاعمال الفنية هي من انتاج فنانين أفراد « ولكنه يسرع بعد ذلك مباشرة الى تقرير « ان الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية »<sup>(٤٩)</sup> ويضطر فيشر الى تأكيد دور « الانا » خصوصا في المراحل التاريخية الحديثة ولكنه يحمل « الانا » ببذور النحن • يقول فيشر « لقد خرجت ( أنا ) الجديدة من ( نحن ) القديمة ، وانتقل الصوت الفردي من الكورس ، لكن صدى من ذلك الكورس ما زال يتردد في كل نفس • لقد أصبح العنصر الجماعي ذاتيا في صورة الانا ، لكن المضمون الاساسي للشخصية بقى اجتماعيا »<sup>(٥٠)</sup> بينما يرى آخرون قصور العبقرية الفردية في أن تخلق تيارا فنيا أو مرحلة فنية فقصارى « ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من المراحل ذات المصدر الاجتماعى »<sup>(٥١)</sup> أما أعداء النظرية الاجتماعية فلقد وصلوا الى أقصى ضروب التطرف في ابراز دور الفرد ، وأكدوا على أن النشاط الفنى هو من ضروب النشاط البشرى أكثرها فردية، وأظهرها تلقائية وأشدّها تعبيرا عن الحرية ، فأصالة الذوق والاحساس هي في صميمها واقعة ذاتية لا تقبل أية احالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى • • والفن ما هو الا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردى ولهذا يقرر ريبو Ribot أن « الفن يبدأ من الفرد ويعود الى الفرد »<sup>(٥٢)</sup> •

لنرجع الآن الى فرضية العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى ولنتساءل ما الذى يكون فى العقل الجمعى — لفنان ما — فيجعله نحاتا أو رساما أو

---

(٤٩) سيدنى فنكلشتين ، الواقعية فى الفن ، ص ١٤ •

(٥٠) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٦٠ •

(٥١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص ١٨٨

(٥٢) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ص ١١٦ - ١١٧ •

موسيقيا .. الخ • وما الذى ورثه هذا الفنان أو ذاك من لاشعور منحدر من الاجداد وجعله شاعرا أو مصورا .. الخ ، وكيف تم ذلك ؟ وبمعنى آخر كيف تمايزت الابداعات الفنية واختلفت نوعا ودرجة لدى الفنانين مع أن العقل الجمعى واحد واللاشعور الجمعى موحد لدى الجميع فى مجتمع بعينه وفى زمان بعينه ؟ فان قيل أن الفنان صانع يجيد حرفته ، وأن مهارته فى الصناعة هذه تأتية عن مجتمعه ، وأن هذا يتعلم ويحترف التصوير ، بينما ذاك يتعلم ويحترف الباليه أو الشعر .. الخ ، وأن هذا التعلم يتم عن طريق المجتمع أولا وأخيرا ، وبلغة المجتمع، وحسب الثقافة السائدة فيه .. الخ أجبنا أن مسألة التعلم واكتساب صنعة أو حرفة تفترض وجود عقل فردى لا جمعى كما تفترض مهارة يدوية فردية ان كنا فى مجال الحرفة أو الصنعة فالعقل الفردى هو الذى يكتسب خبرة المجتمع ، ويتزود بها ، ويستفيد منها فى ابداعاته ، كما أن اليد الفردية هى التى تكتسب المهارة وتعمل بها لا اليد الجماعية ، وبالإضافة الى ذلك فان اليد الفردية هى التى تنفذ ابداع الفنان فى كثير من الاحوال ، ثم قد يأتى دور اليد الجماعية ، اذا كانت فكرة الفنان ، مما تستوجب التنفيذ والتطبيق على نطاق واسع •

واذا مضينا فى تحليلنا أكثر من ذلك ، فان تفاوت الفنون ، سيرجع الى أن هذا قد تعلم الموسيقى ، بينما تعلم ذاك النحت ، وتعلم ثالث التصوير وهكذا وأن الاتجاه نحو تعلم فن دون آخر ، قد يرجع الى قدرات عقلية معينة واستعدادات فكرية وميول خاصة ، وأن هذه القدرات وتلك الاستعدادات والميول تنمى ويزداد ازدهارها عن طريق التعلم من البيئة الخارجية فإذا استوعب انسان ما واكتسب كل ما يمكن أن يكتسب

عن فن ما وزادت مهارته في فنه الى حد فائق ، جاء في أغلب الاحيان ،  
دور الابداع ودور الكشف •

وفي ضوء هذا ، التحليل ، يظهر جليا ، أن لادور على الاطلاق لما  
يسمى بالعقل الجمعي ، ان كان يوجد حقا ما يسمى بهذا الاسم ، فاذا  
أضفنا الى قولنا هذا ما سبق أن قلناه من أن فرضية العقل الجمعي  
لا تكفي في بيان تميز الفنان عن سائر الناس بالابداع الفني ، لكان معنى  
هذا أن الفرضية غير صالحة لتفسير عملية الابداع الفني وتمايز الفنون •

ذهب دور كايم الى أن « الدين كنظام اجتماعي هو الاصل في نشأة  
الفنون جميعا »<sup>(٥٣)</sup> ووافق ريموند بايير في قوله المشهور « أن الفن انما  
نشأ بين جدران المعابد »<sup>(٥٤)</sup> كما قرر فيشر « أن الرابطة الوثيقة بين الفن  
والعبادة ظلت قوية ومتينة وأنها لم تضعف بعد ذلك الا بالتدريج »<sup>(٥٥)</sup> وهكذا  
قرر أنصار هذه النظرية أن « العقيدة الدينية كانت دائما ذات أثر ملموس  
في كل الاطوار التي مر بها الفن »<sup>(٥٦)</sup> •

ونحن لا نوافق على هذا القول على اطلاقه ، ولا نوافق على تقرير  
قانون عام يربط بين الدين والفن • وقد يكون للدين بعض الآثار في نشأة  
الفنون ولكننا نرفض أن يكون له كل التأثير • ذلك أننا لا نجد معابد أو  
أديرة عند جميع شعوب العالم ، فان بعض القبائل الرحل لم تكن تهتم

---

(٥٣) محمد علي أبو ريا ن: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص ١١٩

54 — Raymond Bayer : Traité d'Esthétique, P. 159.

(٥٥) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٥٤ •

(٥٦) عز الدين اسماعيل : الفن والانسان ، ص ٢٤ •

خلال عصور طويلة باقامة أمثال هذه الابنية الدينية ، على الرغم من أننا نجد لديها أعمالاً فنية تشهد بأنها لم تكن تجهل الفن ، بل أننا حتى لو رجعنا الى عصور ما قبل التاريخ ، فإننا سنجد أن الانسان قد عرف منذ العصر الحجري الأول كيف ينحت لنفسه بعض الأدوات أو الآلات الخاصة من العظم وحجر الصوان<sup>(٥٧)</sup> لقد ظهر الفن في الحياة المشاعية البدائية بشكلين : الشكل الأول هو شكل موضوعات النفع المادي مثل الأدوات البحرية التي ظهرت في العصر الباليوليتي الأدنى أو العصر الحجري القديم وكانت في البداية أحجاراً بسيطة ثم تم انتقاؤها بسبب شكلها ، ثم جرى شطفها وأخذ في تشكيلها وذلك كخطوة أكثر تقدماً ، ثم تمت إعادة تشكيلها تماماً للملاءمة الحاجة الانسانية • وكانت صناعة الفخار إحدى الانجازات الكبيرة التي قام بها المجتمع البدائي وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم احتياجات الانسان •

أما الشكل الأخير للفن فيتمثل في العادات العملية السحرية التي سادت المجتمع المشاعي البدائي ، وكان الغرض منها السيطرة على الطبيعة • • ففي الحياة البدائية كانت تقلد حركات الحيوانات التي يتم صيدها كما تقلد اجراءات الصيد نفسه ، كما كانت ترسم الحيوانات رسوماً تحاكي — لأسباب متعلقة بالسحر الحيوانات التي سيتم صيدها والصيد نفسه<sup>(٥٨)</sup> • فهو اذ يحاكيها يشعر في نفس الوقت بقدرته على السيطرة عليها •

---

(٥٧) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١١٩ •

(٥٨) سيدنى فنكلشتين : الواقعية في الفن ، ص ص ١٩ - ٢٠ •

ويضيف فيشر الى ما سبق « أنه ربما كان لجاذبية الاشياء اللامعة والبراقة والمشعة ( لا بالنسبة للكائنات البشرية وحدها ، بل وبالنسبة للحيوانات أيضا ) ولجاذبية الضوء — الخارقة ، دورهما في مولد الفن • وربما كان من حوافزه أيضا المغريات الجنسية بأنواعها : الالوان الصارخة ، الروائح النفاذة ، الجلود الجميلة والريش الرائع في دنيا الحيوان ، والجواهر والملايس الفاخرة وعبارات الخزل وايماءاته في دنيا الناس • وربما لعبت دورا هاما ابقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية: نبض القلب ، حركة النفس ، الالتقاء الجنسي ، والتكرار الايقاعي لهذه العمليات وما يصحبه من متعة • وأخيرا وليس آخرا : ابقاعات العمل : فالحركة الايقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد ، وتربط الفرد بجماعة من البشر ، وكل اضطراب في الايقاع يحدث أثرا ضارا لانه يعرقل عمليات الحياة والعمل • وهكذا نجد الايقاع متمثلا في الفنون على هيئة تكرار لعنصر ثابت ، وعلى هيئة تناسب وسيمترية » (٥٩) •

ويتضح مما سبق أن القول بأن الفن انما نشأ بين جدران المعابد ، أو أن الدين هو الاصل في نشأة الفنون ، أو أنه كانت ثمة رابطة قوية ومتينة بين الدين والفن ، انما هي أقوال غير دقيقة • لا تمثل واقع نشأة الفن ، ولا تعبر عن بداياته الحقيقية •

قدم لنا تين استطقيا حتمية لا نلمس فيها ولو بصيصا ضئيلا من ضوء الحرية وزعم أن العمل الفني محدد تحديدا صارما بمجموعة من العوامل الخارجية تتمثل في : الجنس وهو مجموع الاستعدادات الفطرية الوراثة

---

(٥٩) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ص ١٦ - ١٧ •

التي تتحكم في كل شعب من الشعوب بوصفه منحدرًا من سلالة خاصة ،  
والبيئة باعتبارها الوسط الطبيعي الذي يحيا فيه الفنان ، والتاريخ أو  
الزمن باعتبار أن الزمن المحدد يطبع فناني عصره بطابع موحد • وهكذا  
تتحتّم عملية الابداع الفني بعوامل الجنس والبيئة والتاريخ •

ونحن اذا وافقنا تين على قوله باعتبار أن للبيئة والجنس والتاريخ  
آثارها على عملية الابداع الفني ، فأننا لا نوافقّه على طمس معالم  
الفردية طمسا كاملا • ويحق لنا أن نسأل تين : أين نفسية الفنان وفرديته  
وحرية ؟ أليس ما يجعل الفنان الملهم أو العبقرى فنانا بمعنى الكلمة انما  
هو شخصيته المستقلة ، وأصالته الذاتية وتميزه عن عامة الناس ؟ وهل  
يمكن أن يكون الفنان فنانا حقا دون أن يكون صاحب شخصية في فنه ،  
تجعله مختلفا عن العامة ، متمائزا عن غيره حتى من الفنانين ، صاحب جودة  
وأصالة وطرافة ؟

الواقع أن تين لم ينتبه الى نوعية الظاهرة الاستطبيقية ، ولم يفتن  
الى تميزها عن الظاهرة الاجتماعية ، فاستحالت الظاهرة الاستطبيقية عنده  
بل ومشكلة الابداع الفني ذاتها الى مشكلة آلية تخضع في تحليلها الى  
قوانين الميكانيكا<sup>(٦٠)</sup> • بل اننا لا نجاوز الحد اذا قلنا أن تين أراد  
للاستطبيقا أن تخضع للمنهج المتبع في العلوم الطبيعية والذي يعتمد على  
التصنيف Classification<sup>(٦١)</sup> فجاءت حتميته المترتبة التي لم تنظر الى  
الفن باعتباره نشاطا قائما بذاته ، وبوصفه طريقة خاصة في المعرفة ، لها

---

60 — Lalo, ch : Nation d'Esthétique P. 74.

61 — Lalo, ch : Introduction a l'Esthétique. P. 251.

حقيقتها الخاصة وغايتها المحددة • حقا أن الفن علاقات ضرورية بالظواهر الاجتماعية والطبيعية ، ولكن من المؤكد أن الفنان يستجيب للمصير البشرى والجمال الطبيعى والفنى استجابة خاصة تميزه عن غيره من رجال الدين أو الاخلاق أو الاقتصاد أو عالم الطبيعة • بل وتميزه عن غيره من الفنانين أيضا •

والحق أن تميز الفنان عن غيره من العلماء والفنانين ، وفرديته ، وجدته ، وأصالته ، هى التى جعلت هربرت ريد يقرر « أن ممارسة الفن وتقديره لهما عمليتان فرديتان »<sup>(٦٢)</sup> فالفن انما يبدأ بوصفه نشاطا فرديا وهو لا يلتحم بنسيج الحياة الجماعية الا بقدر ما يستطيع المجتمع أن يتعرف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة ، مستوعبا اياها فى صميم وجوده الجمعى •

ومعنى هذا أن الفنان لا يصدر بالضرورة عن المجتمع فى انتاجه الفنى ، وانما هو يسهم فى تكوين التراث الجمالى لمجتمعه ، بقدر ما ينجح فى اضافة خيوط جديدة الى ذلك النسيج الحضارى الذى يتألف منه كيان المجتمع نفسه • وبعبارة أخرى يمكننا القول بأن الفن ليس ناتجا فرعيا أو ظاهرة ثانوية تترتب على الترقى الاجتماعى ، وانما هو عنصر من العناصر الاصلية الهامة التى تدخل فى تركيب المجتمع نفسه • هذا الى أننا حينما نلغى من حسابنا تلك « القيم الجمالية » التى يأتى بها الفنان ، لكى نقتصر على النظر الى تلك « التقويمات الاجتماعية » التى يصدرها الجمهور ، فاننا عندئذ انما نجعل من الدراسة الاستطبيقية دراسة

احصائية للكراء ، بدلا من أن نهتم بدراسة « العمل الفني » نفسه باعتباره الموضوع الاصلى للباحث الجمالى (٦٣) .

وليس صحيحا ما يزعمه تين وأنصاره من أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية والصنائع الفنية والسمات الطرزية بحيث لا يشذ عنها كل فناني هذه الحقبة أو تلك ، وكأن كل فنان صورة مكررة لكل فنان آخر . وبالتالى ليس صحيحا أن يكون ميكائيل أنجلو متشابهها تماما مع ليوناردو دافينشى ورافائيل بحجة انتمائهم الى عصر واحد ، فثمة فروق فردية لا تخفى على عين أى باحث بين كل منهم . وليس صحيحا أيضا أن كلا من وبستر وفورد وما سينجر وبين جونسون وفليشتر كانوا متماثلين تماما مع شكسبير . نحن بطبيعة الحال لا نوافق على أن يكون شكسبير أو غيره ظاهرة مثيرة هبطت من السماء على حين فجأة ، بل ونقرر أن شكسبير قد تأثر بفناني عصره وما قبل عصره ، ولكن كل ما ننكره هو فكرة تماثل وتكرار الفنانين وكأن لا فرق بينهم ، ولا تمايز ولا خصوصية .

لقد أدت حتمية تين الى طمس معالم الفردية ، بل وطمس عملية الابداع الفنى ذاتها ، والنظر اليها باعتبارها راجعة الى الظاهرة الاجتماعية،ومتداخلة فيها ، وخاضعة لقوانينها،فى حين أن الابداع الفنى، بل والظاهرة الاستيطيقية بوجه عام ، لها نوعيتها ، وخصوصيتها ، وبالتالى فان لها طبيعة مختلفة ، وعمليات متباينة ، وخصائص متفاوتة .  
وهكذا كانت النظرية الاجتماعية موجبة من جوانب سالبة من عدة

---

(٦٣) زكريا لبراهيم : مشكلة الفن ، ص ص ١٣١ - ١٣٢ .

جوانب : فهي موجبة من حيث أنها أضافت الى مشكلة الابداع الفنى أبعادا طالما كانت محتاجة اليها ، وهى الابعاد السوسولوجية والتاريخية، كما اهتمت ببيان أهمية عنصر الاداء أو التنفيذ ، وهى فى تأكيدها على ما سبق ، وفى ارجاعها للابداع الفنى الى الواقع الاجتماعى والتاريخى ، استطاعت أن تتخلص من جو الاساطير والخرافات وعالم الاسرار والغيبيات ، كما يرجع الفضل الى هذه النظرية فى تحديد مصدر الافكار الجمالية ، ذلك التحديد الذى أغفلته النظرية العقلية .

أما الجوانب السالبة فتتمثل فى أن هذه النظرية لم تفلح فى بيان ما يميز الفنان عن غيره من الناس ، والذين يشاركونه عقله الجمعى أو لاشعوره الجمعى ، كما لم تفلح فى بيان لماذا يبدع الفنان فى فن معين دون آخر ، ولا كيف تتم عملية الابداع ابتداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى كما أن هذه النظرية لم تنتبه الى نوعية الظاهرة الاستيطيقية ، واختلافها عن الظاهرة الاجتماعية ، مما نتج عنه فى آخر الامر طمس كامل لمعالم الفردية ، وللحرية اللازمة للابداع والعمل الفنى . ولقد أدى هذا الطمس الى ردود فعل عنيفة ترعّمها أنصار الاحتمية ، وساعدهم فى ذلك أن مبدأ الحتمية الذى سيطر على علوم الفيزياء والفلك والميكانيكا وحتى علم النفس قد بدأ يتهاوى مع ظهور النظرية الذرية التى تتوافق مع مبدأ الاحتمية ، وهنا ظهر ما يسمى بالذرية الطبيعية ، والذرية المنطقية . . وهكذا . وكان على النظرية السيكولوجية - التى سنعرضها للنقد والتحليل توا - أن تفسر الابداع الفنى بارجاعه الى الفرد ولاشعوره ، وأن تعطينا بدورها بعدا جديدا ليس هو الالهام أو العقل المفرد أو المجتمع أو التاريخ وانما هو النفس الفردية بكل ما تحمله كلمة فردية من معنى . فلننتقل الآن الى تحليل ونقد النظرية النفسية .

٤ — أراد أصحاب النظرية السيكولوجية أن يتناولوا مشكلة الابداع الفنى وهى مبتعدة عن أية مصادر خارجية ، كأن يكون الابداع نابعا عن الهام الهى ، أو عن تأثيرات سيكولوجية • أو أبعاد تاريخية تعتمد على أفعال انسانية خارجية • كما ذهبوا الى رفض أن يكون العقل أو الوعي هو أساس عملية الابداع • وراحوا يفتشون عن مصدر آخر للابداع : وجده فرويد فى اللاشعور الشخصى ، وارتكزت الحركة السريالية فى الفن على مثل هذا اللاشعور الجمعى • ومن هنا كانت دعوة أنصار هذه النظرية « بضرورة التخلي عن الواقع الخارجى نهائيا والانطواء فى الواقع الباطنى » (٦٤) • وكان اتجاههم نحو الحد من رقابة وتدخّل العقل الواعى لكى يعطوا الفرصة كاملة للعقل الباطن ، الذى هو عندهم منبع كل صدق وكل حقيقة • يقول فرويد « ان العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، فى حين يعمل العقل الواعى بذهن تقليدى غبى ، بدليل أن هذا العقل عجز عن تجنب البشرية ويلات الحروب » •

وفى حين أن الحركة السريالية فى الفن قد تابعت فرويد متابعة تامة ، فان يونج — رغم اتفاقه مع فرويد فى أن اللاشعور هو منبع الابداع الفنى — قد اختلف عنه فى عدة نقاط : فبينما اللاشعور شخصى فقط عند فرويد فهو شخصى وجمعى عند يونج (٦٥) • وفى حين أن علة الابداع عند

---

64 Fry; R : Vision and Design, Penguin Books, 1940.

(٦٥) عن اللاشعور الجمعى والنماذج البدائية والرجوع الى الماضى لأصلاح الحاضر أنظر مؤلفات يونج :

- A) The integration of the personlity, Kegan paul, 1941.
- B) Modern man in search of a Soul, Kegan paul, 1941.
- C) Contributions to Analytical psychology, Kegan paul, 1942.

فرويد تكمن في ضغط مركب أوديب على نفسية الفنان من جهة ، وفي ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يجد في الفن وسيلة للاشباع الخيالى لبعض حاجاته ، فان علة الابداع الفنى عند يونج تتمثل في تقلقل اللاشعور الجمعى في فترات الازمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ، ويدفعه الى محاولة الحصول على اتزان جديد • وفي حين بين فرويد أن عملية الابداع تتم بواسطة التسامى ، اذ الفن عنده ما هو الا نتيجة لتسامى الغرائز ، بين يونج أن عملية الابداع تتم بانسحاب اللبيدو من العالم الخارجى ، وارتداده الى الذات ، وما يترتب على ذلك من اضطراب في مادة اللاشعور الجمعى ، ولقد استعان يونج في بيان ذلك بعملية الاسقاط التى تتركز عند الفنان على الحدس •

ونظرا لاننا عرضنا هذه النظرية عند فرويد أولا ثم عند أنصار الحركة السيريالية ثانيا ، ثم عند يونج ثالثا وأخيرا ، فان نقدنا للنظرية السيكولوجية سيسير على نفس هذا الترتيب • على أن نضع في اعتبارنا أن النقد الموجه الى فرويد هو نقد موجه أيضا الى مدرسة التحليل النفسى، خصوصا أولئك الذين لم ينشقوا على فرويد وتابعوا منهجه ونظريته •

#### أولا : النقد الموجه الى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى :

اهتم فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى بمسألة منبع العمل الفنى ، وركزوا في بحثهم لمسألة الابداع الفنى على الاجابة على السؤال : من أين للفنان ابداعاته ؟ وأجابوا جميعا على هذا السؤال بأن الفنان يحصل على تلك الابداعات ، وتتبع لديه من اللاشعور • وهم بتركيزهم على ذلك غفلوا عن جوانب كثيرة رأينا أنها تتصل بعملية الابداع

اتصالا وثيقا ، فهم لم يحدثونا عن كيف يحدث الابداع من بدايته الى منتهاه ، ولم يذكروا أى شىء يتعلق بجانب التنفيذ أو الاداء ، ولم يبينوا لنا لماذا يتجه هذا الفنان الى ابداع فى فن معين دون آخر ، وكل ما اهتموا به هو قولهم بأن الماشعور هو منبع الابداعات الفنية وحسب ، ولهذا فان تناول فرويد وتلامذته لمشكلة الابداع الفنى هو تناول قاصر مبتور لا يدرس المشكلة من كل جوانبها •

وبالاضافة الى النقد السابق ، يوجد نقد آخر يدور حول المنهج الذى استخدمه فرويد وتلامذته ، فهذا المنهج أراد له فرويد أن يكون منهجا تجريبيا علميا يبدأ بملاحظة الوقائع وتجربتها ، وعن تلك الملاحظة والتجربة ينشأ فى ذهن الباحث فكرة عامة ، أو فرض من الفروض ، يكون بمثابة فكرة تفسيرية ، أو اقتراح تفسيري مؤقت ، ثم تأتى مرحلة أخرى يتحقق فيها الباحث من صدق فرضه أو فروضه ، بأن يقوم بملاحظات وتجارب حاسمة وموجهة تعينه على التحقق من صحة هذا الفرض أو ذاك والفرض الذى يثبت أمام هذه الملاحظات والتجارب يصبح قانونا علميا ، وما لا يثبت أو ما ترفضه الملاحظات والتجارب يترك ويهمل (٦٦) •

نعم أن فرويد قد ذكر أن على التحليل النفسى أن يلغى بأسلحته أمام الفنان الخالق (٦٧) وأن طبيعة الابداع الفنى بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسى (٦٨) لكن محاولاته وكتابات وكذا محاولات وكتابات

---

(٦٦) انظر (المنطق ومناهج البحث العلمى) للمؤلف ، الباب الثالث • دار الجامعات المصرية الاسكندرية ١٩٧٧ •

(٦٧) فرويد : ديستوفيسكى وجريمة قتل الاب ، ص ٩٤ •

(٦٨) فرويد : ليونارد ودافينشى ، دراسة فى السيكولوجية الجنسية

ص ٩١ •

تلاميذته من أمثال جونز E. Jones وهانز ساكس Sachs وأوتورانك O. Rank وبريل A. Brill وشارل بودوان C. Boudoun وأوتوفينكل E. Fenickel وأدموند برجلر F. Brown وبراون E. Bergler تشهد كلها بأنهم حاولوا دراسة الفنان وابداعه الفني بمنهج علمي تجريبي هو عندهم منهج التحليل النفسي •

والنقد الذي نوجهه الى المنهج الذي استخدمه فرويد وتلاميذته هو أن هذا المنهج لم يكن علميا تجريبيا الا من حيث الشكل وحسب ، وهو لم يبدأ من اقتراح مؤقت أو فرض أو فكرة عامة يمكن أن يطرحها جانبا اذا لم لم تؤيد الملاحظات والتجارب صحتها ، بل بدأ بحثه عن ليوناردو وبحثه الآخر عن دستويفسكى بنظرية راسخة لديه لا سبيل الى تعديلها أو دحضها ، بل لابد — وهذا تعسف كبير منه — أن تكون الوقائع أيا ما كانت مؤيدة لها • وما دام أنه يبدأ بنظرية راسخة فان عليه بعد ذلك أن ينتقى ويختار وقائع وظواهر معينة تؤدي في نهاية الامر الى تبرير نظريته فالمسألة اذن عند فرويد ليست منهجا علميا يتكون من خطوات متتالية ، كل مرحلة تتلو الاخرى ، ان المسألة عنده هي نظرية يختار بتعسف ما يتوافق معها من أحداث أو وقائع لتبريرها • فان بدت له وقائع أو ظواهر لا تتسق مع نظريته فاما أن يهملها ، واما يجهد نفسه كثيرا كي يفسرها في النهاية تفسيرات تتسق وهذه النظرية ، أو كي ينطق هذه الوقائع وتلك الظواهر بما لا تحتويه أو تعبر عنه ، وانما بما يعبر عن الخط العام لنظريته ، تلك التي تلقى الضوء على المسائل الشبقية خصوصا في مرحلة الطفولة والتي لم تسمح النظم الاجتماعية باشباعها فكبتت في اللاشعور • وسنحاول الآن بيان نماذج من هذا التعسف في انتقاء الظواهر وتفسيرها بما يتمشى مع النظرية •

فقد حاول فرويد في بحثه عن ليوناردو دافنشى القاء كل الضوء على طفولة الفنان ، وأخذ يفسر الحلم الذى أورده ليوناردو وهو حلم النسر تفسيرات تتمشى مع نظريته ، فيها الكثير من التعنت وانطاق المسائل بما لم يكن فيها أصلا • فلكى يعطى فرويد ذلك الحلم دلالاته الشبقية ذكر أن النسر ضرب ليوناردو عدة مرات بذيله على شفتيه ، وذلك لكى يماثل بين ذيل النسر وبين عضو الذكر ، مع أن هذا النص قد ذكر فى مواضع أخرى على أن هذا النسر « أخذ يلمس بجناحيه على شفتى ليوناردو مرات عديدة ، وكأنه يؤكد أن ليوناردو سوف يتحدث عن الاجنحة طوال أيام حياته • • » (٦٩) وهاهنا نلمس تحريفا فى النص حيث استبدل فرويد الجناحين بالذيل للاستفادة فى استنتاج دلالات شبقية تخدم نظريته •

على أن الامر لا يقتصر على هذا ، اذ لجأ فرويد بعد ذلك لتأويلات غريبة بغية اثبات أن النسر فى الحلم ما هو الا أم ليوناردو فقرر أن الام تمثل فى نقوش قدماء المصريين الهيروغليفية بصورة النسر ، وأن المصريين كانوا يعبدون الهة للامومة رأسها تشبه رأس النسر ، وأن اسم هذه الالهة ينطق موت Mut التى تحمل بعض التشابه مع الكلمة الالمانية Mutter وتعنى الام • ونحن اذا افترضنا صحة هذه المعلومات التى أتى بها فرويد ، فلن نستطيع أن نوافق على أن ليوناردو قد عرف هذا ، خصوصا اذا علمنا أن أول من نجح فى قراءة اللغة الهيروغليفية كان فرانسوا شامبليون الذى عاش بين عامى ١٧٩٠ — ١٨٣٢ أى بعد وفاة ليوناردو بأعوام طويلة تريد على القرنين •

ثم يضيف فرويد أن ليوناردو ربما علم بأن هذا النوع من الطيور

---

(٦٩) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافينشى • ص ٦٤ •

لا توجد فيه الا نسور اناث من دراسته للتاريخ الطبيعى ، ومما كان يردده آباء الكنيسة من أن هذه النسور تلقح بواسطة الريح أى بدون نسر ذكر تماما كما تم ميلاد المسيح بدون أب ذكر ، وأن الآلهة Mut تشكلت على هيئة قضيبية ، فكانت ذات طبيعة أنثوية ذكورية ، وأن ايزيس وحاحور ونيت فى مصر وأثينا الهة اليونان صورن فى الاصل وهن مخنثات أو مزدوجات الجنس ، وكذلك الهة الطائفة الديونوسيسية وأفروديت • وهو يذكر ذلك كله كى يماثل بينه وبين اعتقاد ليوناردو فى طفولته بأن أمه وجميع الاشخاص بما فيهم النساء يملكون عضوا مثل الذى يملكه هو ، ولكى ينطق ليوناردو الطفل بالقول التالى « فى ذلك الوقت حينما وجهت فضولى الشديد نحو أمى ، كنت لا أزل أحكم بأن لها عضوا تناسليا مثل عضوى » ولكى يضيف فرويد الى ذك قوله « تلك شهادة أخرى من بحث ليوناردو الجنسى السابق لاوانه ، أصبحت فى رأينا حاسمة فى حياته كلها » (٧٠) •

نحن نقول بدورنا أن مسألة الطير أو مسألة الطيران يمكن ألا تتربط بالدافع الشبقى الذى كبتته الظروف فى لاشعور ليوناردو فى أيام طفولته الاولى ، ويمكن أن يفسر هذا الحلم بعيدا عن دلالاته الشبقية ، فاذا بدلنا ذيل النسر بالجناحين ، واذا أضفنا نصوصا أخرى ذكرها ليوناردو نفسه ولم يوردها فرويد : تبين لنا أن مسألة الطيران لا تعدو أن تكون مسألة معرفية وعلمية صرفة لا اتصال لها بالدوافع الشبقية • يقول ليوناردو « هذا الذى يعرف كل شىء يمكنه أن يعمل كل شىء ، على الانسان أن يعرف ، وستكون له أجنحة يسبح بها فى الفضاء ، كما سجل ليوناردو فى

---

(٧٠) فرويد : ليوناردو دافنشى ص ٤٦ •

مذاكراته ما يلي : «الحبل الذى اسمه من (فنشى) أى الفاتح أو القاهر ..  
الطير الاعظم .. سوف يحلق فى الفضاء لأول مرة رجل فوق ظهر بجعة  
كبيرة عظيمة .. وسوف يملأ الكتب والاسفار بشهرته ، وستخلد ذكرى  
هذا المجد والجلال فى المكان الذى ولد فيه هذا البجع العظيم » ♦

والثابت أن ليوناردو كان مهتما تماما بالطيران وبمحاولة ايكاروس  
بن ديدالوس ، وأنه خط بقلمه الكثير من المشروعات المتعلقة بالطيران  
وبالانسان الطائر ، بل مات أحد تلامذته وهو جيوفانى من محاولة طيره،  
والظاهر أن مسألة الطيران ارتبطت عنده بنواحي دينية لا بنواحي شبقية  
كما يذكر ذلك فرويد ♦ وسوف نذكر هنا ما حدث لجيوفانى وسنرى أن  
بواعث دينية وربما فلسفية قد دفعته الى ما حدث ♦

فحينما دخل ليوناردو الى مسكنه ذات يوم،وجد فى انتظاره الميكانيكى  
« أسترو » وهو ينشد هذه الاغنية التى يقطع بها ملل الوحدة ويخفف  
آلام المرض :

تصيح الطيور .. تصيح الطيور

تطير الكراكى .. تطير النسور

وسط سديم الشمس ..

حيث لا أرض هناك ♦

تطير الكراكى .. تطير الكراكى

تصيح الطيور .. تصيح الطيور ♦

وأسترو هذا كان من مساعدي « ليوناردو » ♦ وقد انكسرت ساقه  
فى محاولة للطيران ..

وقد شعر « ليوناردو » بالاكنتئاب عند سماع هذه الكلمات المنظومة ،  
فوق ما كان يحس به أصلا من ضيق نتيجة لطول طوافه في يومه وفي حنان  
واشفاق سأل الاستاذ مساعده :

ما هذا ؟ أسترو ! ! وقد وضع يده فوق رأس المريض ، الذي أجاب :  
لا شيء يا سيدي •• لا شيء •• لا شيء يخصنى •• ولكن جيوفانى ••  
من المؤكد أنه الآن أحسن حالا مما كان من قبل •• قد أخذ الجناح ••  
ويجب ليوناردو : ماذا تقول •• أسترو •• أين جيوفانى ؟

وأحس ليوناردو على الفور بما تنبأ به من حزن وأسى وضيق ،  
واضطراب في دقات قلبه من أجل تلميذه جيوفانى ، ثم طلب من مساعده  
أسترو أن يرشده على مكان جيوفانى • وتوكأ المساعد على عكازته وصعد  
فوق الدرجات القديمة البالية ، وليوناردو يتبعه ، مأخوذا ، قلقا على  
تلميذه ، متألما آسفا على ما أصاب مساعده من هزات • وفجأة يشير  
أسترو الى غرفة يتدلى من سقفها جسم جيوفانى ، ويقول للأستاذ : لا  
تخف هذا هو جيوفانى قد استراح •• لقد طار ، قد انتهت كل متاعبه ولم  
يعد في حاجة الى التفكير ، أو الهذيان ، أو الصياح والعويل •

ويشهد ليوناردو هذا المشهد الاليم ، وهو صامت لا يتكلم ، أو يشير ،  
أو يسأل ، أو يجيب • وبعد برهة قصيرة ، أحس أنه طال أمدها ، نسمع  
صوت ليوناردو وقد غيرته الاحزان ، وهد من قوته الاسى ، ينادى في عمق  
وحنين : جيوفانى ! ! ويشحب لون وجهه ويكفر • ويندفع نحو الجسم  
المذلى يحاول اصلاح اتجاه رأسه ، ويلمس يده الباردة ، والجسم يترنح  
ذات اليمين وذات اليسار من أثر لمسة الاستاذ •• بينما يتجه أسترو نحو

نافذة تطل على مدينة روما والرقعة الخضراء للريف المجاور ، ومجاري المياه الرومانية العالية بلونها الداكن ، والسما من خلفها • وتمتد ذراعاه خارج النافذة ، ملوحا بهما في الفضاء كأنهما جناحا طائر • ويترنم منشدا : تصيح الطيور ، تصيح الطيور ••

وتمر بضعة أيام على هذا المشهد ، ويتولى ليوناردو فحص مخلفات جيوفانى من أوراق ويجد بينها مذكراته اليومية ، فيأخذ في تصفحها بشيء من الدقة ، ليكشف أسباب ما وقع فيه جيوفانى من حسيرة وارتباك ، واختلال في قوى العقل • ويجد ليوناردو نصا في مذكرات جيوفانى يعرف منه أن أسبابا أو تصورات دينية بالاضافة الى تخطيطات ليوناردو ومشروعه عن الطيران هى التى أدت الى ما وقع لـجيوفانى • فى هذا النص يقول جيوفانى :

« فى يوم من الايام الماضية ، فى رواق دير ( فرايندينو ) عرض على راهب ، كان قد قدم من أثوس `Athos` ملفا من ( الرق ) أى ورق البارشمان ، عليه رسم لشعار ملون يمثل صورة ( يوحنا البشير المجنح ) وهذا الشعار المرسوم ليس له وجود فى ايطاليا ، لكنه جاء نقلا عن الايقونات الاغريقية ، أعضاء جسمه رفيعة طويلة ، وجسمه مغطى بدثار من شعر الجمل ، يبدو كأنه ريش طائر •

التفت — ها أنذا سوف أرسل ملاكى — الذى يتولى فتح الطريق أمامى ، والرب الذى تبحث عنه سوف يملأ المعبد ، وحتى ملاك العهد سوف يبهرلك •• التفت •• سوف يأتىك الرسول •• وهذا الرسول على كل حال ، ليس ملاكا ، ولا روحا ، ولكنه كائن له أجنحة ضخمة •

وفي سنة ١٥٠٣ آخر سنة في حكم الوحش القرمزى ، البابا الاسكندر السادس ، الراهب الاوغسطينى الذى كان حينذاك بروما ، تحدث عن جسم مجنح ، عدو للمسيح ، يتربع على العرش بمعبد الاله الاعلى في اورشليم .. هذا الوحش الذى يهب النور من السماء .. سوف يقول للناس .. علام هذا الارتباك والحيرة ؟ .. ماذا تريدون ؟ .. أيها الجيل الملحد المتمرد ؟ .. هذه هى العلامة التى يطلبونها ، وهى ظاهرة تتطبع فيكم .. سترون ابن الانسان قادما من بين السحب ، ليقوم بينكم قاضيا يحكم بين أحيائكم وأمواتكم .. هكذا سوف يقول ..

وستكون له أجنحة ضخمة من نار ذات لهب .. يدبر أحوالكم بدهاء الابالسة ومكر الشياطين . ويرتفع الى السماء بين جلجلة صوت الرعد ووميض البرق ، يحيط به تلاميذه وأتباعه فى ثوب الملائكة المجنحة .

ويعقب هذا بضع بقايا كلمات متقطعة ، مشطوبة فى كثير من مقاطعها، كتبت فيما يبدو ، بيد مهتررة مرتعشة غير مستقرة ، تقول :

« يبدو لى كأن ملامح عدو المسيح تشبه فى وصفها وتفاصيلها ملامح المسيح بذاته .. ومن هذا الذى يمكنه أن يكشف عنهما ، أو يتعرف على الواحد من الآخر ، ومن يمكنه مع اغراء ذلك أن يقف دون الناس ؟ ... واللغز أو السر الكبير الاخير هو الاسى العميق الذى لم يعرف له فى هذا العالم مثيل » .

ووجد ليوناردو فى بداية آخر صفحة من المذكرة ، بخط غير ثابت الاسلوب والبيان ، يحتمل أن يكون قد كتب بعد فترة طويلة من كتابه ما سبق ، هذه العبارة :

« الجنة البيضاء تظهر دائما في كل مكان .. عليها اللعنة .. السر  
الآخر .. يبدو الاثنان واحدا ، المسيح وعدوه ، يبدوان واحدا .. السماء  
في علاها .. والسماء من تحت .. لا يا ربى .. اسألك ألا يتحقق ذلك ..  
لا .. أرجو أن لا يكون .. الموت أحسن من هذا .. أسلم روحى اليك  
يا ربى .. فاحكم لى » (٧١) .

نفهم مما سبق أن مسألة الطيران كانت منتشرة في ذلك الوقت في  
ايطاليا تحت تأثير بواعث دينية فهناك الملاك المجنح ، ويوحنا البشير  
المجنح ، وحتى الشيطان المجنح . وأن تلك البواعث أو الدوافع الدينية  
يمكن أن توجه الفنان أو المخترع الى محاولة أن يطير الانسان ، بدون أن  
يشير ذلك الى دوافع شبقية . ومما لا شك فيه أن الطبيعة بما فيها من  
زهور وطيور ومرتفعات ، والتي عاش فيها ليوناردو ، قد جعلته يتأمل  
تلك الطبيعة وينقل عنها فنونه . بل ويعشقها ولا يحاول أن يؤذى أى  
زهرة أو أى طير ، فهو في طفولته كان يطلق الطيور من عقالها ، كى تتمتع  
بالحرية والانطلاق . وكان يتأملها وهى تطير فرحة . وكان يتساءل في  
نفسه ألا يمكن أن يطير هو الآخر . فلما شب ونمى كانت الاساطير الدينية  
المسجلة في الاقوال والفنون تتحدث وتعتبر عن الملائكة المجنحة ، وعن رسل  
بأجنحة وعن أول من حاول الطيران من البشر . كل ذلك كان دافعه الى  
الاهتمام الكبير واهتمام تلامذته بمسألة الطيران فالدافع الدينى مع حبه  
للطبيعة التى تحوى الزهور والطيور كانا دافعا للاهتمام بهذه المسألة  
وليست الدوافع الشبقية كما ذهب الى ذلك فرويد .

من هذا كله نرى التعنت واضحا في تفسير فرويد لحلم النسر بما

---

(٧١) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ص ص ١٢٧ - ١٣٠

يتمشى مع نظريته الراسخة لديه • ولقد زاد فرويد في تعنته هذا حينما قرر قضيته العامة القائلة « ان فن الطيران الذى بالغ مداه فى أزمنتنا ، له أيضا جذوره الطفلية الشبقية » (٧٢) •

ولقد فسر فرويد أيضا أحداث ليوناردو دافنشى وأعماله وكذلك حوادث وأفعال ديستوفيسكى تفسيرات جنسية تقترب كلها من تأييد وتعزير وتبرير نظريته • والواقع أن هذا التعسف الذى يبدو بوضوح فى أن الباحث يقصد نحو شيء يعرفه من قبل معرفة تامة ، هو الذى يحملنا على القول بأن منهج فرويد فى بحث ليوناردو وبحث ديستوفيسكى لم يكن منهجا تجريبيا موجه بالمعنى الدقيق ، لم يكن منهج الفروض التى تغذيها التجربة أو تدحضها بل كان منهجا تبريريا بحيث نستطيع القول أن فرويد لم يكن ليعجز عن العثور عن وثائق أخرى لو أنه لم يجد هذه الوثائق التى درسها ، بل ولم يكن ليعجز عن التأدى منها الى نفس النتائج التى تأدى اليها فى بحثه الحاضر (٧٣) •

ذكر فرويد أن التسامى Sublimation هو الأساس الذى تعتمد عليه العمليات المشتركة فى الابداع الفنى ، والتسامى عنده يجبرنا الى الحديث عن الدافع الشبقى ، فالدافع الشبقى هو الموضوع الذى تجرى عليه عملية التسامى ، بمعنى أن الفنان اذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القزئية « الشبقية » أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية ، وثانيا بأنها غير جنسية ، فقد قام تسامى • والتسامى حسب رأى فرويد يؤدى الى اظهار عبقرية وامتيار فى الفن أو فى العلم • الخ •

---

(٧٢) فرويد : ليوناردو دافنشى ، ص ٤٩ •

(٧٣) مصطفى سوييف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٧٩ •

ولكن فرويد لم يوضح كيف يؤدي التسامى الى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم • ولقد لاحظ براون أن هناك علامة استفهام كبيرة حول ما اذا كان التسامى يؤدي فعلا الى تفريغ الطاقة الشبقية أم لا ؟ (٧٤) كما لاحظ ليفين Lewin (٧٥) أن التسامى لا يؤدي الى خفض التوتر الذى يعانى به المحصور الا اذا أدى به الى اشتباع الهدف نفسه الذى كان الشخص يطلبه منذ البداية ، وهنا يفقد التسامى معناه لانه يشترط ابدال الهدف ومعنى ذلك أن التسامى عن الدافع الشبقى لا يتم الا باشتباع نفس الدافع أصلا لا ابداله بدافع البحث أو المعرفة • الخ •

ومع ذلك فلنسلم مع فرويد بأن التسامى يؤدي الى امتياز فى الفن أو ابداع فيه ، وأنه يتم بابدال الدافع الشبقى بدافع آخر له قيمة اجتماعية أو فنية • الخ هاهنا تكون نظرية فرويد قاصرة فى الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية ، فاذا قدر لى — يقول مصطفى سويف — أنا الذى لست من الشعراء أن أحمل فى نفسى دافعا شبقيا نحو أمى ، فهل يقدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه الى ابداع الشعر أم الى ابداع القصة أم التمثيلية أم لحن موسيقى أم لوحة تصويرية أم الى نوع آخر من أنواع العبقرية أم لا يتجه الى عبقرية بل الى عصاب ؟ هذا ما لم تفسره نظرية

---

74 — Brown; J. F. : Psychodynamics of Abnormal Behavior New York, 1940, P. 171.

(٧٥) أنظر :

- A) Lewin, K.: A Dynamic theory of personality, New York. 1935.
- B) Lewin,; Principles of Topological psychology. New York. 1936.
- C) Lewin, K. : Will and needs. London. 1938.

التسامى (٧٦) • ومعنى هذا أننا حتى اذا اعترفنا بأن التسامى يقود الى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم ، فاننا لن نكون على بينة واضحة من كيفية اتجاه هذا التسامى عند فنان ما الى فن معين دون آخر ، ولن نصبح قادرين على الاجابة على سؤال هام هو : لماذا كان هذا نحاسا بينما كان آخر رساما وثالث موسيقيا • • وهكذا • أى لماذا أدى التسامى الى امتياز فى اطار محدد من الفن عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخر الى امتياز فى نوع آخر من الفن ، وهنا يتضح أن التسامى الذى ذكره فرويد لا يتسع بحيث يستوعب عملية الابداع كلها •

والواقع أنه يمكن لنا أن نعد فرويد بوجه ما من الوجوه فيلسوفا مثاليا أكثر منه عالم نفسى تجريبى ، من حيث أنه كان يبحث دائما على طريقة الفلاسفة عن « العلة الاولى » • والعلة الاولى والنهائية عنده هى اللاشعور • وهو فى سبيل التعليل بالعلة الاولى هذه نراه على أتم استعداد لان يتعامل مع أفكاره أو نظريته مغلبا هذه الافكار وتلك النظريات على الوقائع الملاحظة والمجربة ذاتها •

### ثانيا : النقد الموجه للحركة السريالية فى الفن

راحت الحركة السريالية تتعقب خطى فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى • فبدأت أعمالها الفنية من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية وركزت على الاحلام والرموز ذات الدلالات الشبقية ، وحاولت التخلّى عن الواقع الخارجى لكى تغوص فى أعماق العالم الباطنى • • عالم الرغبات والذكريات المكبوتة من عهد الطفولة بوجه

---

(٧٦) مصطفى سوييف : الاسس النفسية للابداع الفنى ص ١٥٧ •

خاص ، والتي كبتت في اللاشعور بفضل العادات والتقاليد والنواميس •  
ورأت أن الوقت قد حان لاستكشاف بواطن العالم اللاواعي ، وبيان ما  
ينطوى عليه ، وما يشير اليه ، واستخراج الحقائق من ثناياه ، بعد أن  
كانت معظم الاعمال الفنية وغيرها تدور حول الشعور • وانضم الى هذه  
الحركة الكثير من مشاهير الفنانين من أمثال : شاجال وباول كليه وماكس  
ارنست ومارسيل بروست ودي - كريكو وسلفادور دالي • وكانت أعمال  
هؤلاء الفنية معبرة عن ما يماثل اللاشعور من أسرار وغرابة وتفرد ولا  
معقولية وكثرت الروايات والمسرحيات والاعمال الفنية الاخرى المتأثرة  
تأثرا بالغيا بالتحليل الفرويدي وبالنظرية الفرويدية •

على أن النقد الذي يمكن أن نوجهه هنا الى الحركة السيريالية في الفن  
هو أن أي ابداع فني خصوصا في مجال فنون الرواية الطويلة والمسرحية  
لا يمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده ، وبالتالي لابد من أن يتخلله لحظات  
واعية شعورية تتمثل في التنظيم والعرض على الاقل • ومهما حاول  
السيرياليون من أن يحدوا من رقابة العقل الواعي وذلك باستخدام  
المخدرات واصطناع الجنون في بعض الاحيان ، فانهم لابد أن يكونوا في  
درجة ما من درجات الوعي وهم بصدد تنفيذ أو أداء عملهم الفني ، فهم  
اذن واعون بما يصنعون ، ومن ثم تأتي المفارقة بل المغالطة، أنهم ينتجون  
فنا لا شعوريا هم أنفسهم شاعرون به أو لنقل أنهم يجيدون تقليد عالم  
اللاشعور •

ويبدو أن فرويد نفسه قد كشف الخدعة التي لجأ اليها السيرياليون ،  
اذ يقال أنه صرح لسلفادور دالي حين زاره هذا الاخير في لندن بقوله  
« أن ما أراه طريفا في فنك ليس هو اللاشعور بل الشعور » • وهي عبارة

دبلوماسية لبقة ، اذ لابد أن يكون فرويد قد قصد منها أن يقول لضييفه الفنان : اننى لا أجد طرافة فيما تتظاهرون به ، بل فى طريقة تظاهركم ذاتها • وكأنه يريد أن يقول ان السيريايين قد وقعوا فى خطيئة التكلف ، حين راحوا يدمنون المخدرات ويصطنعون حالات من الجنون ، لا لشيء الا ليصنعوا فنا يعكس عالم الانسان الباطن (٧٧) •

فالفنان اذن مهما ادعى أن فنه كان نتاج اللاوعى أو اللاشعور ، فهو يعى ويشعر بما يصنع أو بما يبدع ، ومن هنا كان من الضروري أن يرى بعض أنصار الحركة السيريالية اتحاد أو توحيد الباطن مع الظاهر أو اللاشعور مع الشعور ، ضاربين عرض الحائط بمبالغة البعض الآخر الذى ادعى أنه يعتمد على اللاشعور وحسب • ولعل هذا هو ما عناه أندريه بريتون حين ذكر فى بيانه « قصارى جهدنا •• منصرف الى ابراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين يمضيان نحو اتحاد •• فهذا الاتحاد النهائى هو الهدف الاخير للسيريالية » (٧٨) •

والواقع أن اتحاد الباطن بالخارج هى أهم نتيجة حققتها الحركة السيريالية ، وأهميتها تأتي من أن فنا يقوم على العقل الصرف ، والشعور الواعى اليقظ الموضوعى ، لن يبصر بالحقيقة الا من جانب واحد ، هذا فضلا عما يتمثل فيه عندئذ من جفاف وخسونة • وكذلك الفن الذى يقوم على الحلم الصرف بكل ما فيه من انطلاق وتفكك وتشتت وتناثر يكون مثيرا للدهشة والغرابة، ولكنه مع ذلك ناب أجوف فضفاض هلامى غامض •

---

(٧٧) عز الدين اسماعيل : الفن والانسان ، ص ١٨٧ •

(٧٨) أنظر أندريه بريتون : بيان السيريالية فى كتاب الفن والمجتمع

Art and Society لهربرت ريد H. Read

فاذا كان عالم الشعور وعالم اللاشعور غير منفصلين وغير متقابلين ، بل ممتزجين ومتفاعلين ، فان هذه الحقيقة تؤكد كذلك اتصال الخيال بالواقع أو الحلم بالحقيقة الموضوعية وتفاعلهما • وليس الفن في أعلى نماذجه وأبقى صورة الا نتيجة هذا الامتزاج • وهذا ما كان يفعله بروسست ، فهو يستسلم لتيار الذكريات والاحلام والخيالات ولكنه يظل في الوقت ذاته مفكرا منظما ، وفنانا خلاقا واعيا الى أقصى الحدود (٧٩) •

كان السيراليون يعرضون أعمالهم بطبيعة الحال على الجمهور ، وكانوا يعتمدون في توصيل فنونهم وتجاربهم المغزة هذه على حقيقة نفسية تفيد أن عالم اللاشعور بكل ما فيه من رموز عالم جمعى ، لانه يمثل ضمير الانسانية القديم المترسب في كل النفوس • وهذه الفكرة الاخيرة وجدناها بلا شك عند يونج في فكرته عن لاشعور جمعى يتوارثه الناس عن الاسلاف والاجداد • ويرتب السيراليون على ذلك قولهم بأن الرموز والدلالات اللاشعورية التى تظهر في أعمالهم الفنية تجد مدلولها في نفس المنطقة من نفوس المشاهدين أى في لاشعورهم • ولكن المشاهد والقارئ والمستمع انما يقبل هذه الاعمال الفنية بعقله الواعى وحواسه المتيقظة ، ويتحتم عليه لى يدرك دلالات ومعانى هذه الاعمال أن يكون في حالة غيبوبة شعورية كتلك التى كان فيها الفنان نفسه في أثناء التجربة وهذا غير ممكن (٨٠) •

ويمكن أن نوجه الى الحركة السيرالية أيضا نفس النقد الذى وجهناه

---

(٧٩) عز الدين اسماعيل : الفن والانسان ، ص ص ١٨٧ - ١٨٨ •

(٨٠) نفس المرجع : ص ص ١٨٥ - ١٨٦ •

الى فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى ، من حيث أن السرياليين لم يبينو لماذا تختلف الابداعات الفنية من فنان الى آخر ولا كيف تتم عملية الابداع الفنى، وأنهم تعسفوا فى تفسير ما يحدث بدلالات شبقية جنسية كبتت فى اللاشعور وتظهر على أنحاء مختلفة فى الابداعات الفنية •

### ثالثا : النقد الموجه الى رأى يونج

أعطى يونج للاشعور الجمعى أهمية قصوى باعتباره منبع وجوهر الابداع الفنى ، والاعمال العبقريّة العظيمة ، واستدل على وجود هذا اللاشعور الجمعى من وجود مظاهر له فى الاحلام وعند الذهانين وفى بعض الاعمال الفنية • وفسر يونج عملية الابداع الفنى بانسحاب الليبدو من رموزه الاجتماعية التى لم تعد تصلح لآداء مهمتها ، مع تغير المجتمع وتطوره ، واتجاه هذا الليبدو الى اعماق الشخصية ، حيث تبرز بعض كوامن اللاشعور ، ويتعلق الليبدو بهذا البعض الذى برز ، ويزيد بروزا ، بأن يمليه على الفنان كى يخرج به فى أعماله الفنية رمزا يبدو أمانا فى وضوح الشعور •

كما تحدث يونج عن الاسقاط باعتباره السبيل الى الابداع ، فذكر أن الاسقاط هو العملية النفسية التى يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها الى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره • كما ذكر أن الفنان يحتاج الى قوة يحبس بها لاشعوره هى قوة الحدس ، فبالحدس يصل الفنان الى الوتر المشترك مباشرة دون وسيط ، وبالاسقاط يحدد الفنان مشهده ، ويخرجه من نفسه واضعا اياه فى شىء خارجى هو الرمز •

ان أول نقد نوجه الى يونج هو أنه وقع فيما يسمى في المنطق بأغلوطة المماثلة ، ذلك أن يونج انتقل من ملاحظة مظاهر اللاشعور الجمعى عند الذهانين وفي الاحلام ، وملاحظتها في بعض الاعمال الفنية — انتقل — الى قضيته القائلة بأن اللاشعور الجمعى هو الاساس الجوهرى في ابداع الاعمال الفنية •

نعم ان يونج يعترف بالواقع الاجتماعى الراهن أكثر مما يعترف به فرويد حين فسر عملية الابداع الفنى بانسحاب الليبدو من رموزه الاجتماعية التى لم تعد صالحة في آداء مهمتها ، نتيجة تطور المجتمع • الخ • الا أن تقسيمه للاعمال الفنية والادبية الى قسمين : قسم : سيكولوجى لا يزيد عمل الفنان فيه على توضيح المضمون الشعورى ، ويندرج تحت هذا القسم كل ما يتناول شئون الحب والبيئة والاسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمى وممذام الشعر الغنائى والدراما والتراجيديا والكوميديا • وقسم كشفى Visionary يستمد وجوده من اللاشعور الجمعى ، حيث تكمن بقايا الخبرة الاولى • خبرة الاسلاف • ويعتمد القسم الكشفى على الاسقاط والحدس • ومن هذا القبيل الجزء الثانى من « فاوست » لجيئة « وراعى هرمس » لدانتى • — نقول — الا أن تقسيمه هذا ، ورفضه النظر في القسم السيكولوجى بحجة أنه تافه لانه لا يستمد أصوله من اللاشعور الجمعى ، بل من عالم الواقع الخارجى يدل على أنه لم يختلف عن فرويد كثيرا ، اذ يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى ، ويكيف الواقع الخارجى على حسب أفكاره أكثر مما يكيف أفكاره على حسب الواقع الخارجى • فهذا الواقع اذن وسيلة للامعان في الاستمساك بآرائه والقياس عليها ، بدلا من تعديلها والتقليل من تطرفها (٨١) •

---

(٨١) مصطفى سوييف : الاسس النفسية للابداع الفنى • صص ٨٥-٨٦

لنقف الآن عند القسمين قليلا ، فان يونج يرى أن القسم الكشفي يخص الفنان والعباقرة ولا يخص جميع الناس ، فالفنان هو الذي يستطيع مع العباقرة أن يكشف وأن يبدع ، لأنه يتمتع هو والعباقرة بحدس أصيل يميل يونج الى اعتباره فطريا لا مكتسبا • ويبدو أن معنى قوله هذا هو أن عامة الناس يقدرّون على القسم السيكلوجي بينما يحتاج القسم الكشفي الى امتياز أو عبقرية في فن أو علم • الخ • فإذا ما تفحصنا أقوال يونج هذه ، وأضفنا فكرته عن اللاشعور الجمعي الذي يتوارثه الخلف عن السلف ، ومن ثم كان واحدا عند الجميع ، لجاز لنا أن نسأل يونج : كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعي واحد انى قسم سيكلوجي وآخر كشفي أى الى قسم غير مبدع وآخر مبدع ، يمكن أن تكون اجابة يونج بأن القسم الاخير يمتاز أتباعه بالحدس ، وهو قوة فطرية عنده ، بينما يتمسك أتباع القسم الاول بالواقعي ، وبمعنى آخر توجد لدينا فئة واقعية وأخرى حدسية • ولكن ألا يتسم هذا التقسيم بالتعسف ؟ ثم ألا نلمس فيه شيئا من الغموض ، خصوصا اذا عرفنا أن الحدس نفسه غامض لا تحديد له ولا تعريف ولا نعرف نحن ولا هو كنهه ولا طبيعته • والحق أننا لو اتبعنا رأى يونج هذا الذي يستبعد فيه الواقعي ويعتبره تافها لعرفنا أن يونج ليس من أنصار المنهج التجريبي الذي يستند الى الواقع ويرتكز عليه •

واذا نظرنا أيضا الى القسم الكشفي لرأينا أن حديث يونج عن انقسام هذا القسم الى الفنانين والعباقرة ، لا يمكن أن يشبع فضولنا في التعرف عما يتميز به ابداع الفنان عن ابداعات واكتشافات غيره من العباقرة ، أى لا يبين لماذا أبدع هذا فنا وأبدع ثان علما وأبدع ثالث فكرا • • وهكذا ، فضلا عن أنه لن يبين تمايز هذا الفنان عن غيره من الفنانين أيضا كما سنتبين ذلك توا •

ذلك أننا اذا وافقنا يونج على أن اللاشعور الجمعى هو منبع الابداع  
الفنى ، وأن الفنان يتمتع بحدس ناقد ، فاننا لا ندرى كيف يمكن أن  
تتمايز الفنون ، والحدس واحد واللاشعور الجمعى واحد بين الفنانين .  
ذلك لاننا نرى أن هذا يبدع فى الرسم بينما ثان فى النحت ويبدع ثالث فى  
الموسيقى ويبدع رابع فى الشعر وهكذا ، فكيف اذن يمكن أن يفسر يونج  
هذه الاختلافات فى قطاعات الفنون بين فنانين متحدين فى اللاشعور  
الجمعى وفى الحدس ؟ واضح أن نظرية يونج قاصرة فى تفسير ذلك .  
وبنفس الطريقة كيف يمكن أن نميز بين اسقاط الفنان وبين اسقاط غيره  
من العباقرة ؟ ، فضلا عن أنه كيف يمكن أن نميز بين اسقاط فنان معين  
( موسيقى مثلا ) وبين اسقاط فنان آخر ( شاعر مثلا ) ؟ واضح أنه لا  
اجابة عند يونج .

أضف الى ذلك أن يونج يعانى من تصور آلى للنشاط النفسى مع  
شئ من النزعة الحيوية Vitalism ويكفى أن نستمع الى حديثه عن  
العناصر غير الطيبة فى حياة الفنان ، اذ يقول أن مجرد الاستعداد الخاص  
الذى بيديه الفنان الموهوب يعنى تركزا للطاقة فى اتجاه معين ، مع شئ  
من الفراغ ينتج عن ذلك فى جانب آخر من جوانب الحياة ، والنتيجة  
طبعاً أنه بقدر نبوغ الفنان فى فنه تسوء مظاهر نشاطه الاخرى ، فى  
معاملاته وفى تفسيره العملى وفى حياته الاجتماعية بوجه عام<sup>(٨٢)</sup> والحق  
أننا لا نستطيع أن نتصور أن النشاط النفسى آلى ومكمم تكميما ماديا الى  
هذه الدرجة بحيث أن انفاق ٩٠٪ من ذلك النشاط فى ابداع فنى ما ، ينتج  
عنه عدم كفاية ١٠٪ المتبقية لعلاقات الفنان الاجتماعية والعملية . ثم لنا

---

(٨٢) نفس المرجع : ص ٨٦ .

أن نتساءل وهل الفنان المتفوق وحده هو الذى يعانى من سوء مظاهر نشاطاته الاخرى • ألا يدخل فى زمرة أى مفكر وأى عبقرى وأى انسان له نشاط ثقافى أو تجارى واسع ؟ ثم من أين حصل يونج على فكرته تلك؟ هل قاس بالفعل بمقاييس دقيقة كمية النشاط النفسى لدى الناس جميعا ، كى يعرف أن الفنان له كمية محددة يصرف منها جزءا أكبر فى فنه ، والجزء الاصغر المتبقى لا يكفى فى مواجهة حياته الاجتماعية والعملية ؟ الحق أننا لا نقبل تلك النزعة الآلية الميكانيكية للنشاط النفسى التى أتى بها يونج لأنها لا يمكن أن تكون علمية •

ويمكن أن نختم نقدنا ليونج بنقد يمكن أن يوجه اليه والى القائلين باللاشعور بوجه عام ، سواء أكان هذا اللاشعور شخصا أو كان جمعيا • فاللاشعور ليس الا علة أولى أو فرضية ميتافيزيقية لم يقم الدليل على صحتها أو صدقها بواسطة الواقع التجريبي فان قيل ان علماء النفس يستنتجون وجود اللاشعور من مظاهره التى رأوها فى عيادات العلاج النفسى وفى الاحلام وفى بعض الاعمال الفنية ، قلنا أن ذلك لا يكفى مع تشككنا فى أنه صادق • فنحن لا نقبل بطبيعة الحال أن يكون الجانب الحالك المظلم من الانسان ( اللاشعور ) هو جوهر ومنبع الابداع عموما والابداع الفنى بوجه خاص •

وهكذا كانت النظرية السيكلوجية موجبة فى جانب سالبة من عدة جوانب فهى موجبة من حيث أنها حاولت أن تصل الى أصل الابداع الفنى عن طريق البحث فى داخل الانسان ، لا عن طريق التمسك بقوى غيبية ، أو مفاهيم أسطورية ، أو وحى الهى ، وهى سالبة من حيث أنها ركزت على فرضية اللاشعور سواء أكان هذا اللاشعور فرديا أم جمعيا ، كما أنها

أغفلت مسائل كثيرة تتصل بمشكلة الابداع الفنى • فهى لم تحدثنا عن كيف يحدث الابداع الفنى من بدايته الى نهايته ، وأغفلت تماما مسألة التنفيذ والاداء ، ولم تبين لنا لماذا يتجه هذا الفنان الى الابداع فى فن معين دون آخر ، ولماذا يختلف الفنان نفسه فى فن بعينه من حيث الدرجة والجودة • كما أن المنهج الذى استخدمه أنصار هذه النظرية لم يكن منهجا علميا تجريبيا بمعنى الكلمة ، فهو منهج شكلى تعسفى عند فرويد ، وهو لا يمت الى المنهج بأدنى صلة عند يونج •

أضف الى ذلك أن حديث فرويد عن التسامى باعتباره الاساس الذى تقوم عليه العمليات المشتركة فى الابداع الفنى والذى يؤدي الى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم ، لم يكن حديثا علميا واضحا ، فلقد هاجم كثير من علماء النفس فكرة التسامى هذه ، بالاضافة الى أن التسامى حتى لو سلمنا به لا يمكن أن يفسر لنا لماذا يتجه هذا الفنان الى فن معين بينما يتجه فنان غيره الى فن آخر رغم أن الاثنين قد قاما بعملية التسامى هذه ، كما أن حديث يونج عن الاسقاط باعتباره السبيل الى الابداع يشوبه الكثير من الغموض ، فضلا عن عدم علميته وكفايته فى تفسير عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها حتى ولو أضف يونج الى الاسقاط فكرته عن الحدس وفكرته عن اللاشعور الجمعى وفكرته عن النماذج البدائية وفكرته عن القسم الكشفى •

ونحن لا نستطيع أن نقبل بطبيعة الحال التصور الآلى للنشاط النفسى المشوب بنزعة حيوية ، ذلك التصور الذى كان سببا فى توجيه كثير من اللوم ليونج ، كما لا نستطيع أن نوافق يونج على تقسيمه للأعمال الفنية الى قسمين : الاول سيكولوجى والثانى كشفى ، كما أننا لمسنا

بوضوح قصور وجهة نظر الحركة السيريلية في الفن ، تلك الحركة التي اعتمدت على منهج التحليل النفسى ، واستهدفت التعبير عن لاشعور الفنان ، فجاءت أعمالها مزيجاً من اللاشعور والشعور أو خليطاً من اللاوعى الوعى وأن عنصر الوعى أو الشعور لابد وأن يظهر على الاقل في جانب التنفيذ أو الاداء ، ذلك الجانب الاخير الذى أهملته المدرسة السيكولوجية تماماً •

تبين لنا اذن أن كل نظرية من النظريات السابقة ، لم تقدم تفسيراً كاملاً لعملية الابداع الفنى ، بالاضافة الى وقوعها في نقاط ضعف ، كانت سبب ما وجهناه الى كل منها من نقد • ولكن يمكن أن نقدم نحن من جانبنا رأياً خاصاً يمكن أن نفسير في ضوءه عملية الابداع الفنى تفسيراً كاملاً متلافين في ذلك أوجه النقد السابقة ؟ هذا هو ما سنحاوله في الباب الثالث من هذا الكتاب •



# البَابُ الثَّالِثُ

رؤية جديدة



## رؤية جديدة

١ - أما رأينا الخاص فهو أن مشكلة الابداع الفنى ، لا يمكن تفسيرها على الاطلاق تفسيراً كاملاً وشاملاً بالاستناد الى نظرية من النظريات التى عرضناها آنفاً ، ولعل هذا كان سبب أوجه النقد العديدة التى وجهناها الى كل نظرية على حدة ، بحيث ظهر واضحاً فى نهاية المطاف عجز كل نظرية من تلك النظريات فى تقديم تفسير مقنع يلقى الضوء على مشكلة الابداع الفنى من ألفها الى يائها ، وقبل أن نتناول سر فشل كل نظرية من النظريات السابقة فى تفسير تلك المشكلة ، نود أن نبين منذ البداية رأينا الخاص الذى يمكن أن نضعه على النحو التالى : ان مشكلة الابداع الفنى يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً شاملاً من موقف ذاتى موضوعى ، وأن هذا الموقف يشير الى تفاعل الذات مع الموضوع ، أو تلاحمهما معا ، أو تداخل عناصرهما ، بطريقة يكون من المتعذر علينا فيها أن نقرر أن هذا يعتبر ذاتياً وذاك موضوعياً .

والموقف الذاتى الموضوعى الذى نتخذه كموقف نستطيع أن ننطلق منه الى تفسير شامل وتام لمشكلتنا قيد البحث ، ليس هو الموقف الذاتى الذى نضيف اليه الموضوع ، وليس هو الموقف الموضوعى الذى نضيف

اليه الذات ، كما لو كنا نضيف قطعة الى قطعة ، أو كما لو أن الذات هي  
العنصر الرئيسى فى الموقف الذاتى ثم يكون الموضوع عنصرا ثانويا ، أو  
كما لو أن الموضوع هو العنصر الرئيسى فى الموقف الموضوعى ثم تكون  
الذات عنصرا ثانويا • ان الموقف الذاتى الموضوعى الذى نعتنقه ليس  
بمثابة اضافة قطعة الى قطعة، أو النظر الى ناحية على أنها أولية والاخرى  
ثانوية •• انه موقف تفاعل كامل واندماج تام لا يعتريه أى انفصال أو  
تمزق ، انه يشير الى اتحاد ما هو موضوعى بما هو ذاتى ، أو اندماج الانا  
بالنحن وبالعالم بما يحتويه من ظواهر استيطيقية وأعمال فنية •

واذا كان الموقف الذاتى موقفا متطرفا يقرر أن أى ابداع فنى ليس  
الا وليد الذات ونتاج الانا ، فان الموقف الموضوعى يتجه اتجاها متطرفا  
مضادا للاتجاه الذاتى ، فيقرر أن ليس ثمة أنا بل نحن ، وليس ثمة ذات  
بل موضوع ، وفى تطرف الموقفين السابقين يتغافل الموقف الذاتى عن كل ما  
هو موضوعى ، ويتغافل الموقف الموضوعى عن كل ما هو ذاتى • ومن هنا  
يأتى تفسيرهما ناقصا ، ويفشلان فى تأويل وتوضيح مشكلة الابداع الفنى  
من ألفها الى يائها • ولا شك أن تفاعل الموقفين فى الموقف الذاتى  
الموضوعى ، يجعل التفسير كاملا ، ويجل التأويل شاملا ومحيطا بكل ما  
غفله هذا الموقف أو ذاك ، وبكل ما لم يتمكن من تفسيره معا وخصوصا  
مسألة تباين الابداعات الفنية وتمايزها •

ولكى لا يكون حديثنا عاما على هذا الشكل ، فاننا سنعود توا الى  
مشكلتنا المطروحة أمامنا ، لكى نرى بدقة كيف فشل الموقف الذاتى  
التمثل فى نظرية الالهام أو العبقرية والنظرية العقلية ، والنظرية  
السيكولوجية — كيف فشل هذا الموقف — فى اعطائنا تفسيراً مقنعا

وشاملا لمشكلة الابداع الفنى ، ثم لكى نرى من جهة أخرى كيف فشل الموقف الموضوعى المتمثل فى النظرية السوسولوجية هو الآخر فى تفسير هذه المشكلة تفسيراً كاملاً ومقبولاً •

لقد ركز أصحاب نظرية الالهام أو العبقرية فى تفسيرهم لمشكلة الابداع الفنى على العنصر الذاتى وحده •• على ذات الفنان بما تحتويه من خيالات وأحلام والهلمات وانبثاقات ابداعية تحدث فجأة بدون أن تخضع لاية ضرورة موضوعية ، أو أية مقدمات من أى نوع : فهذا روسو يذكر أن خيالاته لو تحولت الى حقائق لما اكتفى بها، بل يظل يتخيل ويحلم لا تقف رغبته عند حد • كما اعتمد هرد روجان وبول ريتشر وهوفمان وكولردج وهو جو على الاحلام ، واحتفى الرومانتيكيون بالتميز الفردى بحيث أصبح الرومانتيكى يواجه المجتمع وحيدا بدون وسيط ، غريبا بين غرباء •• أنا منفردة فى مواجهة اللا أنا الهائلة ، كما ذكر نيتشه وألفونس دوديه وفليكس كلاى وديلاكروا وبرجسون أن الالهام يحدث فجأة وكأنه صدمة بلا مقدمات ولا وعى •

هذا والخلق الفنى عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية الفردية وهو عند كروتشه لا يحتاج الى شئ آخر سوى التعبير عما حدسه الفنان بحدسه الذاتى الاصيل • ومن هنا أصبح الابداع الفنى يحمل تعبيرا فرديا ويشير الى شعور بالوحدة التى هى سر الاصاله ، ويذكر باير فى هذا الصدد أن احساس الفنان بالاصالة لابد وأن يقتصر بالوحدة •

والواقع أن تطرف أنصار نظرية الالهام أو العبقرية فى موقفهم

الذاتى جعلهم يغفلون جانب التنفيذ أو الأداء ، مع ما لهذا الجانب من أهمية قصوى : اذ بدون الأداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن ابدعا فنيا ما قد حدث ، أو أن الهاما فنيا معينا قد تحقق ، بل ستبقى الابداعات والالهامات داخل الذات ، حبيسة فيها ، سجيئة • • كامنة • والحق أن ما يميز الفنان عن غيره من الناس انما هى قدرته على تجسيد أفكاره فى فن ما ، فاذا انمحت هذه القدرة لم يعد فنانا وانما انخرط فى جماهير الناس • وما اصرار أنصار هذه النظرية على موقفهم هذا الا تطرفا فى ذاتيتهم ، ذلك التطرف الذى يهدف — ضمن ما يهدف اليه — الى الابتعاد عن أية مادة خارجية يمكن للفنان أن يشكل فيها فنه •

ولنا أن نسأل أنصار هذه النظرية السؤال التالى : أليس تخارج الفنان عن ذاته ، وتصارعه مع المادة التى يشكل فيها فنه قد تغير من أفكاره • • وذلك حينما لا تطاوعه المادة أو حينما يرى أن عمله يقتضى اضافة هنا أو تعديلا هناك ، أو حينما تطرأ عليه أثناء الأداء فكرة جديدة غير تلك التى بدأ بها ، تقوده الى تحقيق أفضل أو عمل أجود ؟

ولننظر الى خطأ آخر تردى فيه أنصار هذه النظرية بسبب تطرفهم فى موقفهم الذاتى ، وأعنى به ما قرروه من أن الفنان مخلوق أصيل كل الاصاله ، وأن سر أصالته كامن فى أن فنه غير منبثق عن فن انسان آخر ، وغير خاضع لمجتمع أو تاريخ ، وغير مقيد بقوانين أو قواعد ، وأنه لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خلق من العدم دون أدنى مقدمات أو ارهاصات أو وعى • لقد تبينا خلال نقدنا لفكرة الاصاله كما عرضها أنصار هذه النظرية ، أن هذه الاصاله وهمية وخرافية ، لان الفنان طبقا لهذه النظرية ليس الا انسانا مسلوب الارادة ، فاقد الوعي ، هو مجرد

وسيط لالهامات ، أو قابل لوحى ، أو مردد لفكر الهى أو شيطانى ، وهو  
بالإضافة الى ذلك ليس منفذا لهذا الالهام كما تبيننا ذلك من قبل •

نعم لقد كان فضل النظرية العقلية الكبير هو أنها أنزلت مشكلة  
الابداع الفنى من السماء الى الارض ، فخلصت الذهن وحررته من كل  
فكر غيبى ، ومن كل تفكير أسطورى ، بل تحرير مشكلة الابداع الفنى  
ذاتها من الخرافات والغيبيات التى ألحقتها بها نظرية الالهام أو العبقرية •  
ولكنها رغم ذلك كله وقعت من حيث الشكل فى نفس الخطأ الذى وقعت فيه  
نظرية الالهام أو العبقرية ، من حيث أنها ركزت على العنصر الذاتى وحده  
( وهو هنا العقل ) وأهملت وأغفلت العنصر الموضوعى ، فلقد أحال  
العقليون الالهام المفاجىء الى نوع من التفكير المضمنى المتواصل ، ورأوا  
أن اللاوعى هو نتاج الوعى ، وقرروا أن الالهام يقتضى شدة الانصراف  
الى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحرية  
الذهن من قيود التفكير ومن ضغط القديم • وذهبوا الى أن أى ابداع  
فنى — كائننا ما كان — لا يمكن أن يرى النور الا اذا مسته عصا العقل  
البشرى ، وخضع لرؤية وتأمل وارادة وتصميم • وتطرف كانط فذكر أن  
الابداع الفنى يرجع الى شروط وقوانين أولية *A priori* قبلية سابقة  
على التجربة مشتقة من قوانا الادراكية المجموعية أى من العقل • وأكد  
هيجل أن الفكرة داخل الذات هى أصل الابداع والانتاج الفنى ، ورأى  
شوبنهاور أنه لا ابداع بدون ارادة ، وأن الارادة تشكل ذاتها فى أفكار  
شتى تنتج عنها الفنون المختلفة • وقرر جويو أن العواطف ترجع الى  
الفكر ، وذكر أن الفنان خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وخالق عواطف عن  
طريق هذه الافكار ، وذهب بوزانكيت الى أن الانتاج فى ميدان الفن  
الخلاق — حيثما يكون — هو صورة من الادراك العقلى ، وأن الفنان

خالق مبدع ، لانه متأمل بأدق معنى من معانى التأمل • كما أكدت باتريك وجيلفورد على أهمية العنصر العقلى فى الابداع الفنى •

والواقع أنه بسبب تركيز أنصار النظرية العقلية على هذا العنصر الذاتى ( العقل ) وبسبب اهمالهم أو اغفالهم الكامل للعنصر الموضوعى تأدى بهم الامر الى الاهمال التام لعنصر التنفيذ أو الاداء ، مع أن أى ابداع فنى لا يمكن أن يتم أو يتحقق بدون هذا العنصر • كذلك أهملت هذه النظرية عمل الفنان ، وكيفية تخارج أفكاره على هيئة أعمال ابداعية، وهى أيضا لم تلتفت بسبب انغماسها فى التأكيد والاصرار على دور الفكر الى أن ثمة أدوارا أخرى للحواس والاعصاب والمزاج لها أهميتها فى عملية الابداع الفنى • وكان نتيجة ذلك كله أن هذه النظرية حصرت نفسها فى دائرة فكرية ضيقة أو فى برج عادى منفرد ، ورغم هذا كله لم تغلح فى بيان مسألة أصل الافكار الابداعية ولا فى تفسير لماذا يتجه الفكر الابداعى لدى فنان ما الى فن معين دون آخر ، ولا تفسير كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد •

ولا يجب أن نفهم من قول باتريك من أن عملية ابداع الفنى تمر فى أربع مراحل وهى ، الاستعداد أو التأهب ، والاخراج ، وتبلور الفكرة العامة ، ثم نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة ، وهى المراحل التى تقابل مراحل الاعداد، والتخمير ، والكشف، والتحقيق عند ولاس وجيلفورد على التوالى — لا يجب أن نفهم — أنهم يعنون بالمرحلة الاخيرة ( نسج وتفصيل الفكرة العامة عند باتريك ومرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد ) الاشارة الى عنصر الاداء أو التنفيذ ، ذلك لانهم عنوا بهذه المرحلة الاخيرة أن الذهن البشرى يتجه الى تفصيل الفكرة العامة فى ذاته،

اذ ليس من المعقول أن يتجه الفكر الابداعي من مرحلة تبلور الفكرة العامة أو الكشف الى التنفيذ مباشرة ، دون أن يناقش الفكر ذاته في مسألة الفاصيل ، ومع ذلك فنحن لا نجد عند هؤلاء أى حديث يشير الى عنصر الاداء أو التنفيذ ، وهذا هو ما يجعلنا نقرر بأن جميع المراحل التى تحدثوا عنها لا تخرج الى حيز التطبيق أو التنفيذ ، وأنها تشير فقط الى خطوات ذهنية صرفة •

وبالمثل أرجعت النظرية السيكلوجية عملية الابداع الفنى الى أساس ذاتى صرف وهو اللاشعور • حقا ان حديث يونج عن اللاشعور الجمعى الذى ينحدر من السابق الى اللاحق ، وحديثه عن القلقلات الاجتماعية والنماذج البدائية قد يوحى بأن يونج اهتم بالاساس الموضوعى ، ولكننا سرعان ما نتبين من حديثه عن الاسقاط والحدس أنه لا يقل ذاتية عن فرويد الذى نادى صراحة باللاشعور الشخصى • والواقع أن تركيز أصحاب النظرية السيكلوجية على اللاشعور وهو عندهم ذاتى سواء أكان شخصا أم جمعيا ، جعلهم يهملون عنصر الاداء أو التنفيذ ، وجعلهم يتغافلون عن بيان كيفية تمام عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها ، ثم هم لم يحدثونا بالاضافة الى هذا عن كيف تتخرج الابداعات من اللاشعور الى واقع فنى ملموس ، كما فشلوا فى بيان لماذا يتجه هذا الفنان الى فن معين دون آخر ، وفى بيان كيفية اختلاف الفنون وتنوعها من فنان الى آخر •

ويمكن أن نقرر الآن بصفة عامة أن نظرية الالهام أو العبقرية ، والنظرية العقلية ، والنظرية السيكلوجية ، قد أخفقت جميعا فى تفسير عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها ، وما ذلك الا لتمسكها بالجانب

الذاتى وحده واغفالها للجانب الموضوعى ، فلم تتناول مسألة الاداء أو التنفيذ ، ولم يفلح بعضها فى تفسير تباين الفنون بينما أعطت نظرية الالهام تفسيراً أسطوريا مرفوضاً • كما لم تفلح النظرية العقلية والنظرية السيكولوجية فى تفسير لماذا يتجه فنان ما الى الابداع فى فن معين دون آخر • بينما أعطت نظرية الالهام أو العبقرية تفسيراً غيبياً مرفوضاً أيضاً • وهكذا بقيت الالهامات أو الافكار أو الخيالات حبيسة الذات ، وأهملت أدواراً كثيرة كان من الممكن أن تقوم بها الحواس وغيرها ، واستبعدت تماماً الأبعاد السوسولوجية والتاريخية وتأثيرات الجنس والبيئة والزمن • فلننتقل الآن الى النظرية التى بنت نظرتها على موقف موضوعى صرف وهى النظرية الاجتماعية •

رأت النظرية الاجتماعية أن الجماعة أسبق من الفرد ، وأن النحن أسبق من الانا ، وأن « أنا » الانسان لا تزيد عن كونها هبة يمنحها الآخرون له ، وأن الفن يمكن الانا من الاتجاد بحياة الآخرين ، ويضع فى متناول يدها ما لم تكنه ويمكن أن تكونه ، وأن الفنان يمثل المجتمع ويتحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضايا الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمه تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ، ونقل اصداثها ، والتعبير عن الاحداث والافكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره ، وذكر دور كايم أن الفن ظاهرة اجتماعية ، وأنه انتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به ، وله مدارسه ، ولا يبنى على مخطاطر العبقرية الفردية ، فالقنان لا يعبر عن الانا بل عن نحن أى عن المجتمع بأسره •

وعلى هذا النحو ذهب أنصار هذه النظرية الى أن الفن ليس انتاجاً

فرديا بل هل ضرب من ضروب الانتاج الجمعى ، وأنه يتأثر بالاضاع الاجتماعية والتاريخية كما أنه مشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية ومتغير بتغيرها . كما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمل ، واعتبروا الفن ضربا من ضروب الصناعة والانتاج الجمعى ، وأن هذه الصناعة التى تقتضى العمل ومن ثم الانتاج تتطلب فى نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها فى انتاجات يحتاجها المجتمع . ولقد تحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى واستعانوا بالفن البدائى والفنون الشعبية وبمبدأ أن ليس ثمة خلق من عدم فى تأكيد الوجه السوسيولوجى والتاريخى للفن . وتحدثوا عن أصالة نسبية باعتبار أن الابداع الفنى ليس أكثر من تأليف بين أفكار قديمة ، أو احداث تعديلات أو تحويرات فيما وصل الفنان من تراث فنى سابق أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية محيطة .

وذهب تين الى أن العمل الفنى ليس واقعة فردية منعزلة بل هو ظاهرة تتدرج تحت مجموعة من الظواهر التى تفسرها ، وخلص الى أن الجنس والبيئة والزمن هى المسئولة عن خلق درجة الحرارة الاخلاقية أو الادبية التى تتلاءم مع هذا العمل الفنى أو ذاك وأن الاختلاف بين الفنانين فى طريقة الابداع لا يرجع الى اختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع الى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التى يعيشون فى كنفها وكذلك العصر والبيئة وعوامل الوراثة ، ومعنى هذا أن الابداع الفنى محتم بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لاصالة الفنان المطلقة ، وهكذا أصبح الفنان العبقري لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه بطل ننتظره وهكذا أصبح المجتمع هو المبدع والموضوع معا وأصبح اللاهتتمام بالانا أو الذات أمرا مألوفا عند أصحاب هذه النظرية .

ولقد أثبتنا لهذه النظرية حينما تناولناها بالنقد والتعليق أنها جاءت ببعض نقاط موجبة وضرورية ، فلقد ألفت الضوء على أبعاد جديدة لم تذكرها النظريات الثلاثة الأخرى وهى الأبعاد السوسولوجية والتاريخية كما أضافت بعد العمل وبعد الاداء أو التنفيذ • كما تخلصت من أساطير وغيبيات نظرية الإلهام أو العبقورية ، وتحدثت عن أصل الأفكار الذى غفل عنه أنصار النظرية العقلية •

ولكن هذه النظرية بتغافلها عن الأساس الذاتى وبهجوماتها على العقل الفردى لم تفلح فى بيان كيفية قيام الإبداع الفنى ابتداء من لاشعور جمعى أو عقل جمعى كما أنها لم تفلح فى بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن الناس : فهو لا ينفرد بعقل أو لاشعور جمعى ، وهو لا يتميز بمفرده بوضوح الرؤيا وشدة الوعي وعمق التجربة ، ولا يعزى إليه أى تفرد اللهم الا فى أنه يجيد حرفته ، ويتفوق فى صناعته ، ويضفى عليها طابعا استيقيا • نعم ان الإبداع الفنى أداء وتنفيذ ولكنه أيضا خلق وابتكار واختراع فى مجال الفن ، وأن هذا الابتكار وذلك الاختراع لابد أن ينفرد بهما أناس تميزوا عن العامة بمميزات ، وتفوقوا على غيرهم بصفات ، وهذا ما لم تنجح هذه النظرية فى بيانه لأنها أهملت العنصر الذاتى فى الإبداع •

والحق أن العقل فردى ، وسيظل كذلك ، وهو يتأمل موضوعاته وموضوعاته متخارجة عنه ، وليست كامنة فيه ، وهو يتأثر ويؤثر فى وسطه ويتفاعل ويتعامل مع بيئته ذات المضمون الاجتماعى والتاريخى • ورغم ذلك فثمة تمييز وتفرّد بين عقل وآخر ، فالفردية لا يمكن أن تمحى ، مهما طمستها الروح الاجتماعية ، ومهما رددت من أصوات اجتماعية وتاريخية •

ومعنى نقدنا هذا هو أن النظرية الاجتماعية بتغافلها عن العنصر الذاتى تمسكت بفرضية ميتافيزيقية ( العقل الجمعى ) وهذه الفرضية لا سند لها من واقع أو علم ، وهى أيضا وهمية يرفضها علماء الاجتماع فى أيامنا هذه • وهى قد زادت المسألة تعقيدا حينما انتقلت من عقل فردى يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عملياته الى عقل جمعى ، لا ندري نحن، ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى أى نحو يعمل • ولعل هذا هو سبب ما ذكره فيشر فى تأكيد دور الانا فى عملية الابداع الفنى خصوصا فى المراحل التاريخية الحديثة والمعاصرة ، وذلك رغم أنه يحمل الانا ببذور النحن ، وسبب ما قرره فنكلشتين من أن الاعمال الفنية هى من ابداع أو انتاج فنانين أفراد ، رغم أنه يسرع بعد ذلك الى القول بأن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية • نحن نوافق بلا شك على تحميل الانا ببذور النحن ، أو أن يكون الفن جزء من الحياة الاجتماعية ولكننا لا نوافق — رغم هذا — على اغفال أهمية الذات فى عملية الابداع الفنى •

نحن بطبيعة الحال لا نوافق على تطرف الذاتين فبينما يؤكدون على أن النشاط الفنى لهو من أبرز ضروب النشاط البشرى فردية وأظهرها تلقائية وأشدّها تعبيرا عن الحرية ، أو حينما يقولون أن أصالة الذوق والاحساس هى فى صميمها واقعة ذاتية لا تقبل أية احالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى ، أو أن الفن ما هو الا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردى أو أن ممارسة الفن وتقديره لهما عمليتان فرديتان ، أو أن الفن يبدأ من الفرد ويعود الى الفرد • ولكننا لا نوافق أيضا على تطرف الموضوعيين حينما يقدمون لنا استطيحا حتمية لا نلمس فيها ولو بصيصا ضئيلا من ضوء الحرية • استطيحا تحدد تحديدا صارما بمجموعة من العوامل الخارجية الموضوعية كالجنس والبيئة والزمن كما ذكرتين فالواقع أننا لو

وافقنا تين على أن للبيئة والجنس والزمن آثارها على عملية الابداع  
الفنى فأننا لا نوافق على طمسه الكامل لمعالم الفردية • ومعنى هذا أن  
فردية الفنان المبدع قد تتأثر بهذه العوامل ، ولكنها يمكن أن تحتفظ  
بشخصيتها وطابعها الفردى رغم ذلك •

• مما سبق يتضح أن تطرف الذاتيين جعلهم ينظرون الى عملية  
الابداع الفنى من زاوية واحدة متعامين بذلك عن سائر الزوايا ، وهذا هو  
ما جعل موقفهم عرضه للنقد ، كما أن تطرف الموضوعيين أدى الى الوقوع  
في نقاط ضعف عرضهم هم أيضا للنقد • ولكن لنا أن نسأل الآن السؤال  
التالى : وهل يمكن للموقف الذاتى الموضوعى أن يفسر عملية الابداع  
الفنى تفسيراً كاملاً ؟ وكيف يكون كذلك •

الواقع أن أى تفسير لعملية الابداع الفنى لكى يكون كاملاً يجب أن  
يضع فى حسابه كل أركان عملية الابداع ، التى تتكون فى رأينا من :  
منبع الابداع الفنى ، وعلة ، وكيفية حدوثه ، وتحقيقه فى الواقع بواسطة  
عنصر الأداء أو التنفيذ ، وبمعنى آخر ان أى تفسير كامل يجب أن يجب  
على الاسئلة التالية ويفسرها وهى :

١ — ما هو منبع الابداع الفنى ؟ أو من أين تأتى للفنان المبدع  
صور ابداعاته ؟

٢ — ما هى علة الابداع الفنى أى لماذا يبدع الفنان فنه ؟ •

٣ — كيف تحدث عملية الابداع ؟ •

٤ — كيف تخارجت الابداعات وتحققت فى ابداع فنى ملموس ؟ وما

هو دور العمل وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الابداعات ؟ •

إذا عدنا الآن الى النظريات الاربع التى ولجت ميدان تفسير الابداع الفنى لرأينا أن كل نظرية من هذه النظريات قد أغفلت جانبا من الاسئلة المطروحة سابقا ، علاوة على أن اجابات بعضها كان بعيدا عن العلمية والواقعية ، أو لم تكن كاملة بحيث تتناول الاجابة على كل سؤال من جميع جوانبه •

فعن السؤال الاول أجابت نظرية الالهام أو العبقرية بأن منبع الابداع الفنى هو قوة الهية عليا ، أو وحى ربانى ، أو قوى خفية سحرية أو شياطين ملهمة ، وبهذا المعنى يصبح الفنان المبدع طبقا لهذه النظرية أسيرا لاله أو شيطان يمتلكه ، يفيض عليه ، ويمنحه ابداعاته • ولقد رفضنا هذا القول الذى رددته أنصار هذه النظرية لانه لا يستند الى واقع ، ولا يفيد العلم ، ولا يفسر الابداع بقدر ما يزيده غموضا وأسطورية • أما النظرية العقلية فانها ذهبت الى اعتبار العقل البشرى كمنبع للابداع الفنى ، وان هذا الابداع لا يخلو عن أن يكون صورة من الادراك العقلى ، وثمره من ثمار الفكر المبدع • بيد أن أنصار هذه النظرية لم يتعمقوا كثيرا فى العقل البشرى أو الفكر الانسانى ، فلم يذكروا لنا من أين تأتى للعقل البشرى أفكاره ؟ هل هى كامنة باطنة فيه ، أو هى مكتسبة من الخارج أو هى جماع الفطرية والمكتسبة • أما أنصار النظرية السوسولوجية فيعتبرون المجتمع هو المبدع والموضوع معا ، وأن الابداعات الفنية تتبع من ثم عن المجتمع أولا وقبل كل شئ ، ومن هنا فقد تنطرقوا الى الحديث عن عقل جمعى أو عن لاشعور جمعى مشبع

تماما بروح المجتمع ، ولقد بينا خلال فقداننا للنظرية السوسولوجية أن فكرة عقل جمعى أو لاشعور جمعى ما هى الا فرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم وأنه لا يمكن لنا تفسير عملية الابداع ابتداء من تلك الفرضية . أما النظرية السيكولوجية فلقد بينت أن الابداع الفنى ينبع عن اللاشعور الشخصى ( فرويد ومدرسته ) أو عن اللاشعور الجمعى ( يونج ) وقد قلنا من قبل أننا لا يمكن أن نقبل أن يكون منبع الابداع الفنى راجعا الى الجانب الحالك المظلم فى الانسان ( العقل الباطن أو اللاشعور ) ، كما ذكرنا أن فكرة اللاشعور ذاتها ما هى الا فرضية ميتافيزيقية فى نهاية الامر .

محصلة الاجابة على السؤال الاول هى : رفض لاجابة نظرية الالهام أو العبقرية ، ونقص فى اجابة النظرية العقلية ، ونقد لاجابة النظرية السوسولوجية ، وعدم قبول لاجابة النظرية السيكولوجية ، فلننظر الآن فى اجابات هذه النظريات على السؤال الثانى المتعلق بعلة الابداع الفنى .

ان علة الابداع الفنى عند أصحاب نظرية الالهام أو العبقرية تكمن فى أن الارادة الالهية تريد لهذا الفنان أن يبدع فى مجال فنى معين ، وبعبارة أخرى فان الفنان يبدع لان قوة خفية ، أو وحى سماوى ، أو تأثير شيطانى أراد له أن يبدع . أما علة الابداع الفنى عنه أصحاب النظرية العقلية فتكمن فى أن فكرة ما أو عدة أفكار تطرأ على ذهن الفنان ولا تلبث أن تتخمر فى عقله ، ثم تتبلور لكى يتم نسجها فى النهاية فى تفاصيل يمكن عكسها فى فن ما من الفنون . أو بعبارة أخرى أن الفنان الذى يتميز عقله بعوامل الاصاله والطلاقة والمرونة يحس بوجود

مشكلات تتطلب حلا ، أو اعادة صياغتها فيقوم بما يمتلكه من قدرات عقلية كالتحليل والتركيب والانتخاب ، بايجاد الحل أو اعادة الصياغة في صورة فنية مبدعة • أما علة الابداع لدى اصحاب النظرية الاجتماعية فتكمن في أن المجتمع في ظرف تاريخي معين ، يحتاج الى من يطور الابداع الاجتماعية والتاريخية في فن ما ، ومن هنا يتقدم الفنان الذي يتصف بقوة وعية الاجتماعى ووضوحه وتركيزه ، لكى يكشف عن العلاقات الاجتماعية بحيث يعيها الآخرون أيضا ، في صورة فنية تشبع حاجة المجتمع آنذاك أما علة الابداع الفنى عند فرويد فتكمن في ضغط مركب اوديب على نفسية الفنان من جهة ، وفي ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يجد في الفن وسيلة للشباع الخيالى لبعض حاجاته • وهذه العلة تكمن عند يونج في تقلقل اللاشعور الجمعى في فترات الازمات الاجتماعية ، مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه الى محاولة الحصول على اتزان جديد ، بأن يبدع فنا من الفنون •

ونحن بطبيعة الحال لا نقبل اجابة أنصار نظرية الالهام أو العبقرية ، لأنها تعود بسبب الابداع الفنى أو علقته الى أصول اسطورية تفر من كل ملاحظة وتهرب من أى تجربة • كما أننا نقرر أن اجابة النظرية العقلية لم يكن كاملا ، اذ كان عليها أن تحدد معنى الاحساس بالمشكلات ، هل يحس الفنان بالمشكلة داخل فكره فقط ، وتظل حبيسة عقله ، أم أنه ينتقى ويختار مشكلاته ويكتسبها من العالم الخارجى ؟ أما النظرية الاجتماعية فيبدو أنها تغلبت على المقصود الحقيقى من السؤال وهو علة الابداع الفنى لدى الفنان الفرد ، أو لماذا يبدع الفنان الفرد ، باضفاء الطابع الحتمى الاجتماعى والتاريخى ، والحديث عن عقل جمعى ولاشعور

جمعى تبينا أثناء نقدنا للنظرية السوسولوجية أنه مجرد فرضية  
ميتافيزيقية لا تكفى فى تفسير الابداع الفنى من مختلف جوانبه ومنها  
جانب لماذا يبدع الفنان • ولو أن النظرية الاجتماعية آمنت بعقل فردى  
وفنان فرد ، يتميز عن غيره من الافراد والفنانين ، مع التسليم بالابعد  
الاجتماعية والتاريخية ، لكافى اجابتها أكثر دقة ، وأقرب الى روح  
العلمية • أما تفسير فرويد فهو تفسير غير مقبول ، اذ لماذا بالذات مركب  
أوديب ، هل درس فرويد كل فنان فعلا دراسة تجريبية ، وخلص منها الى  
تقرير قضيته السابقة وهى أن الفنان انما يبدع تحت تأثير ضغط مركب  
أوديب بالذات على نفسية الفنان من جهة وضغط الواقع الخارجى عليه  
من جهة أخرى ، ثم كيف تتنوع الفنون مع أن ضغط مركب أوديب واحد  
عند كل فنان ؟ وألا يمكن أن تضغط على نفسية الفنان ضغوط اقتصادية  
أو سياسية أو دينية أو علمية أو اجتماعية • • الخ • نحن لا نرفض أن  
يكون ضغط مركب أوديب على نفسية بعض الفنانين له أثره ، ولكننا ننكر  
أن يكون مركب أوديب هو العامل الوحيد الفريد فى الابداع الفنى لدى  
كل الفنانين مهما تباينوا واختلفوا • يبقى لدينا الآن اجابة يونج عن  
السؤال المطروح • ونحن لا نقبل اجابة يونج لانه يتحدث عن تقلقل  
اللاشعور الجمعى ، اذ أننا قد أثبتنا من قبل أن فكرة اللاشعور الجمعى ،  
لا أساس لها من واقع أو تجربة ، وأنها مجرد فرضية ميتافيزيقية • ثم  
لنا أن نسأل يونج هل لا يمكن للفنان أن يبدع فى فترات الاستقرار التى  
لا تتخللها أزمات اجتماعية ، الواقع أن تاريخ الفن يثبت أن كثيرا من  
الابداعات الفنية فى كثير من الفنون قد حدثت فى فترات أبعد ما تكون  
عن التقلقلات أو الازمات الاجتماعية •

حصيلة الاجابة على السؤال الثانى هى رفض لاجابة نظرية الالهام

أو العبقرية ، ونقص في اجابة النظرية العقلية ، ونقد لاجابة النظرية  
السوسيولوجية ورفض لاجابة فرويد ويونج • فلننتقل الآن الى اجابات  
هذه النظريات على السؤال الثالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الابداع  
الفنى •

أجاب أنصار نظرية الالهام أو العبقرية على هذا السؤال بما يتلاءم  
مع وجهة نظرهم ، فذهبوا الى أن الابداع الفنى يحدث فجأة دون تدخل  
من عقل أو ارادة فالفنان يشرق عليه الالهام فى ومضة ، وهذه الومضة ،  
لا تكثر بفكر أو ارادة • يقول نيتشة : حينما تقتحم نشوة الوجد  
الانسان يستبد به توتر عنيف ، يذرف على اثره فيضاً من الدموع ،  
فتتهاوى سيطرته على نفسه ، وتسرى فى عروقه كلها قشعريرة حادة ،  
وتتمحى ارادته أمام انفجار فجائى عنيف للحرية والقوة والالوهية •  
ويقول فى موضع آخر : حينما يهبط على الانسان الالهام المفاجئ يخيّل  
اليه أنه أصبح مجرد واسطة أو اداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة  
فيسمع دون أن يتعب ، ويأخذ دون أن يبحث ، ويعرف دون أن يتساءل •  
وتنبثق لديه الفكرة كأنها برق خاطف ، دون أدنى تردد وبلا أدنى  
اختيار • ويقول ديلاكروا أن الالهام صدمة كالانفعال ، وحال الملهم فى  
لحظة الالهام كحال من يجذب انتباهه فجأة عندئذ يختل الاتزان لديه ،  
ويمضى نحو اتزان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية لديه ، ويدخل  
فى الميدان شىء جديد •• وينساب فى الذهن سيل فجائى من الافكار  
والصور • وفى نفس المعنى يقول برجسون ان الابداع انفعال •• وهو  
يعنى اندلاع نار الوجدان على حين فجأة فى وقود الفكر • ويؤيد فليكس  
كلای هذا القول فهو يذهب الى أن اللحظات الابداعية تحدث فجأة وتكون  
مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل  
والشعور ، بعيدة عن حكم الارادة وسيطرتها ، وتأتى غير متوقعة •

ويتضح من القول السابق ، أن أصحاب هذه النظرية ، قدموا وصفاً أسطورياً غيبياً حينما تحدثوا عن محو ارادة الفنان ، وتلاشى عقله أمام انفجار فجائى للحرية والقوة والالوهية ، وحينما قرروا أن الالهام كالبرق الخاطف والواقع أن الوصف الكامل لعملية الابداع يقتضى الخوض فى لحظات ما قبل الالهام ، أو فى الارهاصات المؤدية اليه ، كما يقتضى الخوض فى لحظات ما بعد الالهام أى لحظات أو فترات الاداء أو التنفيذ ذلك أن الابداع ليس الهاما وحسب بل هو الهام ثم أداء، ومن قبل الالهام تقوم لحظات أخرى من التفكير والمعاناة فى موضوع فنى ما، إلا أن أنصار هذه النظرية اكتفوا بوصف لحظة الالهام دون أن يعتنوا أو يشيروا الى وصف ما يحدث قبل تلك اللحظة وبعدها ، فجاء قصور وصفهم واضحا .

أما أنصار النظرية العقلية فلقد أنكروا حدوث الالهام فجأة ، ورأوا أن الالهام رأسمال يتجمع تدريجيا ، وأن الابداع الفنى لا يمثل حركة هوجاء غير مترنة بل هو انضباط واتزان ، وأنه ليس ثمة ظهور لالهام مفاجئ، ما لم تسبقه جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية ، وأن التفكير الطويل فى موضوع ما ، واعطاءه فرصة النضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة ينتهى عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بالهامات وحلول مفاجئة كأنما فى العقل ناحية تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل الى الذهن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الالهام . وعلى هذا النحو تكون الظروف المناسبة للالهام بالمعنى العقلى هى شدة الانصراف الى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود التفكير ومن ضغط القديم .

ولم يكتفى أنصار هذه النظرية بهذا الوصف وحسب ، بل ذهبوا الى

وصف كيفية حدوث الابداع الفنى فى الفكر على مراحل أربع هى : مرحلة الاستعداد والتأهب ، ومرحلة الافراخ ، ثم مرحلة تبلور الفكرة العامة ، وأخيرا مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة عند كاترين باتريك ، وهذه المراحل يقابلها عند جيلفورد وولاس على التوالى : مرحلة الاعداد ، ومرحلة التخمير ، ثم مرحلة الكشف ، وأخيرا مرحلة التحقيق ، فالفنان المبدع تظهر لديه عدة أفكار أولا ، يتم تخمر فكرة منها فى عقله ثانيا ، ثم يكتشف الفكرة العامة ثالثا ، وأخيرا يفصل تلك الفكرة العامة فى أجزاء أو تفاصيل • ولقد بينا فيما سبق أن هذه المراحل كلها تتم فى الفكر المبدع ، بما فيها المرحلة الاخيرة ، وليس يمكن أن نتأدى من مرحلة التحقيق أو مرحلة نسج وتفصيل الفكرة العامة الى أنها خاصة بالتنفيذ أو الاداء •

واذا تعمقنا اجابة أنصار النظرية العقلية عن السؤال المطروح لوجدنا أن تلك الاجابة كانت ناقصة ، حقا انهم وصفوا لحظات ما قبل لحظة الالهام ، أو فترة ما قبل بزوغ الفكرة العامة ، ووصفوا مراحل تكوين الفكرة المبدعة فى الفكر البشرى ، ولكنهم لم يتحدثوا عن وصف عملية الابداع بعد كشف الفكرة المبدعة ونسج تفاصيلها فى الذهن ، أعنى أنهم لم يصفوا لنا كيف يحقق الفنان فكرته المبدعة فى مادة ما ، ولم يخبرونا عما اذا كانت الافكار المبدعة يصيبها أثناء التنفيذ بعض التعديل أو التحوير أو الالغاء ، كذلك لم يحدثونا عن كيفية قيام الفكر المبدع ذاته •• هل هو كامن فى العقل ، أو مكتسب من الخارج أو نتاج تفاعل ما هو فطرى بما هو مكتسب • ولذلك كله قلنا أن وصفهم لكيفية حدوث الابداع الفنى لم يكن كاملا •

أما أنصار النظرية الاجتماعية فلقد ذهبوا الى أن المجتمع هو المؤلف

والمبدع وهو في نفس الوقت موضوع الابداع ، فمن المجتمع اذن تبدأ عملية الابداع واليه تنتهي • وهم يرجعون في نظريتهم تلك الى الاستعانة بتاريخ الفن : اذ ظهر الفن منذ القدم بدون ذكر اسم مبدعه ، ولم يكن الانتاج الشعري أو المعماري في البدء انتاجا فرديا ، بل كان انتاجا جماعيا لا تكاد تظهر فيه فردية أى فنان بعينه ، كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وهو الشاعر وكانت الملاحم والاغاني الشعبية بمثابة ابداعات جماعية يخلقها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها وينقحها جيلا بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوي من عصر الى آخر •

واضح أن الحديث السابق يمثل حديثا عاما لا تحديد فيه ولا وضوح ، وهو أيضا لا يبين لنا كيف تتم عملية الابداع الفنى من بدايتها الى منتهاها ، وليس صحيحا أن الابداعات تنشأ هكذا من المجتمع بلا تحديد ، وإنما الصحيح والمحدد هو أن أفراد المجتمع الذين يميزوا عن العامة بسمات ، واتصفوا بصفات مخالفة لصفات بقية الناس ، هم الذين يبدعون • وهنا لابد لنا أن نمضى مع أنصار هذه النظرية لكى نرى ما يقررونه بخصوص الفنان المبدع ، وكيف يمكن أن يبدأ الابداع الفنى من مثل هذا الفنان •

أولا تؤكد النظرية الاجتماعية على أن الفنان لا يمثل نفسه ، بل انه يمثل المجتمع ، ويتحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضايا الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمه تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ، ونقل أصداؤها ، والتعبير عن الاحداث والافكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره • فالفنان اذن لا يعبر عن « الانا » بل عن « نحن » أى عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك بالتأمل الشعوري بل عن طريق الاختمار اللاشعوري ، وهو ما يشبه الحمل الفنى

نتيجة للاهتمام الذي تم عن طريق المجتمع ، فالمجتمع هو مصدر الأعمال الفنية في نهاية الامر وليس الفنان ، وما الفنان العبقرى في نظر أنصار هذه النظرية الا مجرد معبر عن أمل هذه الجماعة وترقبها ، وأن حظه من العبقرية الفنية انما يتحدد بمقدار ما يكون الفنان معبرا عن روح عصره . وفي طمس الروح الفردية للفنان ذهبت النظرية الاجتماعية الى أن اختلاف الفنانين في طريقة ابداعهم لا يرجع الى اختلاف شخصياتهم ، بقدر ما يرجع الى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التي يعيشون في كنفها ، والعصر والبيئة وعوامل الوراثة .

والفنان طبقا لهذه النظرية هو من بين أصحاب الابداع جميعا أشدهم حاجة الى أن ينظم الداخل بالاستناد الى الخارج ، ويجب عليه أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظري في عمله ، لكي يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجها الى حيز التنفيذ . وألا يقتصر على الانفعال ، فالانفعال ليس هو كل شيء بالنسبة الى الفنان ، بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، وينبغي أن يفهم القواعد والاشكال والخدع والاساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة واخضاعها لسلطان الفن . وهو ليس أكثر من مجرد رجل صانع ، فالفنان مثله في ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال ، ان هو الا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين ، لابد له في سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف . فالفنان ليس شخصا شاذًا، وكائنًا عجيبًا ، غريب الخلقة ، أو رجل الهامات فوقية ، بل هو شخص محترف يقوم بانتاج أشياء تحتاج اليها الجماعة . وهنا يقرر آلان أن على الفنان أن يهجر عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة لكي يمضى نحو عالم الجهد والصناعة والحرفة والانتاج الجمعى ، ويقول مبينا

أهمية التنفيذ ودور المادة « وعلى حين أن المخيلة المتسكعة لا تعرف سوى الامل أو التمنى أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هي التي تقـدم على التنفيذ ، فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول في الوقت نفسه الانصات الى نداء الموضوع » وها هنا يتقدم اليينا الفنان على أنه صانع لا رجل الهام ، يبتكر ما يبتكر بواسطة العمل والاقدام على التنفيذ والتحقيق على مادة ما •

والفنان طبقا لهذه النظرية أيضا ليس أصيلا أصالة مطلقة ، وهو لا يبتكر أعمالا فنية جديدة كل الجدة بقدر ما ينحصر ابتكاره في التأليف بين أفكار قديمة أو احداث تعديلات أو تحويرات فيما وصله من تراث فنى سابق ، أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية محيطية • ولما كانت الاصالة نسبية ومشروطة بالظروف الاجتماعية والتاريخية فمن المحال أن تنشأ أى صور فنية فجأة كما ذهب الى ذلك أنصار نظرية الوحي أو الالهام ، فلكل صورة فنية مصدرها التاريخى ، والذي تكون موجودة فيه من قبله في مستوى أقل أو بصورة غامضة •

أما عن كيف يبدأ الابداع الفنى من ذلك الفنان الذى أوضحنا صورته كما رسمها أنصار هذه النظرية فهو أن الفنان حاصل على عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، وهذا العقل لا يتأمل موضوعاته ، بل تختمر فيه لاشعوريا الافكار ذات المصدر الاجتماعى والتاريخى ولما كان الناس كلهم حاصلون على عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، فلقد فشل أنصار هذه النظرية في بيان ما يتميز به الفنان عن سائر ما عداه من الناس أو لعلهم شاعوا ألا يقيموا نوعا من التمايز بين الفنان من جهة وبين غيره من الناس ، وبين فنان وآخر ، حتى لا يعطوا أهمية للفرد أو الانا على

المجتمع أو نحن ، وحتى لا يظهرون أن ثمة تساوقا بين الفرد ومجتمعه ، أضف الى ذلك أن العقل الجمعى لا يعدو أن يكون فرضية ميتافيزيقية لا توجد وجودا وضعيا فى المجتمع ، وأنهم لم يبينوا على نحو الدقة كيف ينبع الابداع من هذا العقل الجمعى ، وكيف تتمايز وتتفاوت الفنون ، وكيف تختلف الابداعات لدى فنان واحد من حيث الدرجة على الاقل ، كما أنهم لم يفلحوا فى بيان طبيعة هذا العقل الجمعى ، ولا على أى نحو يعمل ويبدع ، فأصبحت المسألة عندهم غامضة الى حد كبير . ولو كان أنصار هذه النظرية قد قرروا أن العقل فردى ، وأنه يتشبع ويستقى أفكاره من خلفيات سوسولوجية وتاريخية لكان الامر سهلا هينا ، الا أن تمسكهم بهدم كل روح فردية ، وطمس معالم الفردية فى عملية الابداع ، هو الذى قادهم الى مثل هذا الغموض والاضطراب مع أن الاصل والهدف الاول من نظريتهم هى توضيح عملية الابداع الفنى وتفسير أركانها .

الا أننا نوافق أنصار هذه النظرية فى وصفهم للحظات الابداع بعد تخرج الفكر المبدع من العقل الجمعى ان كان لمثل هذا العقل وجود ، ولقد أثبتنا فى تعليقاتنا ونقدنا على هذه النظرية أنها تناولت بالشرح والاهتمام جانب التنفيذ أو الاداء ، فالابداع ليس الهاما فقط وانما هو قبل كل شئ أداء وتنفيذ وتحقيق يتطلب وجود المادة والصراع معها ، ويتطلب فى نفس الوقت أن يكون الفنان رجل عمل وصناعة ، لا رجل فكر نظرى فقط ، أو رجل انفعال وخيالات .

إذا أردنا الآن أن ننقد ما قرره أنصار هذه النظرية فى الاجابة على السؤال المطروح لقلنا : ان هذه النظرية فشلت فى بيان كيفية صدور

الفكر المبدع عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، فلم يكن حديثهم واضحا ، ولم يكن وصفهم محددا ، بالاضافة الى أن العقل الجمعى ذاته ليس أكثر من فرضية ميتافيزيقية يمكن الشك فيها وفي وجودها ، ولكنهم نجحوا فى وصف جانب التنفيذ أو الاداء الذى تغافلت عنه النظريات الاخرى ، ولو كانت هذه النظرية قد اعتبرت ان العقل فردى ، ومنه تنتج الابداعات الفنية ، مع التسليم بأن العقل الفردى محمل بخلفيات اجتماعية وتاريخية لكان حديثها أوفق وأكثر تحديدا ودقة فلننتقل الآن الى اجابة أنصار النظرية النفسية •

عن سؤالنا المطروح : كيف تحدث عملية الابداع ؟ أجاب فرويد بالتسامى أو الاعلاء Sublimation وذلك التسامى يؤدي عنده الى اظهار عبقرية فى الفن أو فى العلم ، كما أنه يعد بمثابة الاساس الذى تعتمد عليه العمليات المشتركة فى الابداع الفنى • والتسامى الفرويدى يدفعنا الى الحديث عن الدافع الشبقى فالدافع الشبقى هو الموضوع الذى تجرى عليه عملية التسامى بمعنى أن الفنان اذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة الشبقية أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية ، وثانيا بأنها غير جنسية فقد قام بعملية تسامى أو اعلاء • والواقع أن قول فرويد بالتسامى يتفق مع تصوره للشخصية ، اذ هذه الاخيرة تتكون عنده من ثلاث قوى : الانا والانا الاعلى والهى : والانا تعاني التوترات نتيجة الضغط المستمر من الانا الاعلى والهى ، ذلك أن وظيفة الانا الاعلى على الدوام هى الضغط أو الكبت ، أما الهى فوظيفته على الدوام النزوع الى المحرم • ومن هنا فالصراع دائم بين هذه القوى ، ومحصلة هذا الصراع تتجلى فى سلوك الشخص فى أى موقف • ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها الى تكوين المحصلة ، يطلق عليها فرويد اسم الآليات منها : القمع والكبت والتسامى •

ولقد بين فرويد دور التسامى عند ليوناردو دافينشى فذكر أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطه المهنية أو العملية ، وبمعنى آخر فلقد تسامى ليوناردو بالدافع الجنسي الى أهداف أخرى ذات قيمة اسمى وليست ذات طبيعة جنسية ، فبعد أن استفاد من النشاط الطفلى فى خدمة المتعة الجنسية ، أصبح قادرا على اعلاء الجزء الاكبر من اللبيدو الى الدافع للبحث أو المعرفة وهكذا تسامى ليوناردو بالجزء الاكبر من حاجاته الجنسية الى تعطش عام للمعرفة ، فأصبح باحثا ممتازا فى خدمة فنه ، وسبق أفكار عصره ، وقدم الى العالم معارف وفنون ذات قيمة اجتماعية وثقافية رفيعة .

ذكر فرويد اذن أن التسامى يؤدي الى امتياز فى فن أو علم ولكنه لم يوضح كيف يؤدي التسامى الى مثل هذا الامتياز ، وما اذا كان يؤدي حقا اليه ، فلقد لاحظ براون أن هناك شك كبير حول ما اذا كان التسامى يؤدي فعلا الى تفريغ الطاقة الشبقية أم لا ، كما ذهب ليفين الى أن التسامى لا يؤدي الى افراغ الطاقة الشبقية، وأن الطاقة الشبقية لا يمكن افراغها بواسطة ابدالها بهدف أو أهداف أخرى ، وانما هى تفرغ بواسطة اشباعها هى ذاتها . ومعنى هذا أن التسامى عن الدافع الشبقى لا يتم الا باشباع نفس الدافع أصلا ابداله بدافع البحث أو المعرفة ، وهنا يفقد التسامى معناه لانه يشترط ابدال الهدف بهدف أسمى وأعلى قيمة .

واذا سلمنا مع فرويد — رغم ذلك — بأن التسامى يؤدي الى امتياز فى فن أو علم ، وأنه يتم بابدال الدافع الشبقى بدافع آخر له قيمة اجتماعية أو فنية . الخ . فان نظرية فرويد تظل قاصرة فى الاحاطة

بتنوعات الابداعات الفنية •• فافرض أن فنانا ما كان يحمل في نفسه دافعا شبقيا نحو أمه ، فهل يقدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه الى ابداع الشعر أم القصة أم النحت أم الموسيقى أم الى نوع آخر من أنواع العبقرية أم لا يتجه الى عبقرية بل الى عصاب ؟ هذا ما لم تفسره نظرية التسامى • وهذا يعنى أننا حتى لو قبلنا نظرية التسامى الفرويدية ، فلن نتمكن بهذه النظرية من أن نكون على بينة واضحة من كيفية اتجاء هذا التسامى عند فنان ما الى فن معين دون آخر • ولماذا أدى الى امتياز في اطار محدد من الفن عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخر الى امتياز في نوع آخر من الفن وكيف يؤدي الى امتياز في الفن دون العلم أو العكس ؟ ضف الى ذلك أن التسامى — اذا قبلناه — لا يركز الا على جانب واحد من جوانب عملية الابداع ، ولا يفسر كيفية قيام سائر الجوانب فهو يهمل على سبيل المثال جانب الاداء أو التنفيذ مع ما لهذا الجانب من أهمية تصوى ، وهو يهمل لحظات تكون الابداع الفنى داخل النفس البشرية ، وهو من ثم لا يفسر كيفية حدوث الابداع من ألفها الى يائها فلننتقل الآن ليونج كى نرى اجابته على السؤال المطروح •

يبدأ يونج بداية طيبة حين أبرز دور الواقع الاجتماعى ، ولكننا سرعان ما نتبين أن هذا الدور مقصور على مهمة معينة ثم لا يظهر مرة ثانية أبدا ، بل على العكس من ذلك نرى أن الخطوات التالية تبعد تماما عن الواقع الاجتماعى ذلك أن يونج يذكر أن مهمة الواقع الاجتماعى ليست الا مهمة الدفع الى الابداع ، ففي فترات القلقلات الاجتماعية ينسحب اللبيدو الى داخل الذات ويتعلق بما برز من اللاشعور الجمعى في أعماقها • وعلى هذا تكون مادة الابداع هى اللاشعور الجمعى ، الذى ينحدر من السلف الى الخلف ، ويستمر عبر الاجيال •

ويرى يونج أن الفنان العبقرى يترجع عن الحاضر الذى لا يرضيه، ويعود القهقرى باحثاً فى اللاشعور الجمعى عن النماذج البدائية، وهذه الأخيرة هى خير ما يدرأ الاختلال الشائع فى روح العصر • ويذهب الى ان الاسقاط هو السبيل الى الابداع، وهو عنده عملية نفسية يحسول الفنان بها تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية، يحولها الى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره • كما ذكر أن الفنان يحتاج الى قوة يحدس بها لاشعوره هى قوة الحدس • وهو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون اللاشعور فى اليقظة فبالحدس يصل الفنان الى الوتر المشترك، وبالاسقاط يحدد مشهده، ويخرجه من نفسه واضعاً إياه فى شىء خارجى هو هذا الرمز •

وهكذا يكون يونج قد بين كيفية حدوث الابداع الفنى بانسحاب اللبىدو من العالم الخارجى، وارتداده الى داخل الذات، وما ينتج عن ذلك من اضطراب فى مادة اللاشعور الجمعى، التى تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية البدائية، وأستعان بعملية الاسقاط التى تركز عنده على قوة الحدس • وهذا الحدس انما يميز الفنان والعباقرة، وهو الذى يمكن الفنان أو العبقرى من أن يكتشف وأن يبدع، وهو فطرى عند يونج وبسببه يوضع الفنان والعبقرى فى نطاق ما أسماه بالقسم الكشفى، الذى يغاير ويباين القسم السيكلوجى الذى ينضم اليه عامة الناس دون الفنانين والعباقرة •

ولنا الحق فى أن نسأل يونج: كيف يمكن أن ينقسم الناس ولاشعورهم الجمعى واحد الى قسم سيكلوجى وآخر كشفى؟ أى الى قسم غير مبدع وآخر مبدع؟ يمكن أن تكون اجابة يونج هى أن اتباع

القسم الاخير يمتازون بالحدس في حين لا يمتاز اتباع القسم الاول بذلك  
واكن كيف يمكن أن نقسم الناس على أساس فكرة الحدس وهى فكرة  
غامضة لا تحديد لها ولا تعريف ، ولا نعرف نحن ولا يعرف هو طبيعتها  
وعملياتها وخواصها ؟

واذا تغاضينا عن ذلك ، ونظرنا فى فئة الفنانين والعباقرة لكان لنا  
الحق فى أن نسأل يونج : وكيف يمكن أن نميز بين ابداع الفنان وابداع  
غيره من العباقرة مع أنهما يتمتعان بقوة الحدس ؟ ثم كيف يمكن أن نميز  
بين ابداع فنان وفنان آخر ؟ واضح أنه لا اجابة عند يونج .

نعم ان يونج يعترف بالواقع الاجتماعى . ولكن اعترافه بهذا الواقع  
ليست له الا مهمة واحدة هى مهمة الدفع الى الابداع ، ولكن وصف يونج  
للخطوات الابداعية التالية خالية تماما من كل نظرة واقعية أو علمية ،  
فهو لا يلبث أن يتحدث عن الاسقاط ، والحدس ، وانسحاب اللبيدو  
وارتداده داخل الذات والبحث عن نماذج بدائية داخل اللاشعور الجمعى  
وغير ذلك مما لا يخضع لواقع أو علم ، بالاضافة الى اهماله القام لعنصر  
الاداء أ والتنفيذ ، مع أننا ذكرنا من قبل أن الابداع الفنى لا يمكن أن  
تكتمل صورته بدون وصف للحظات أو فترات الاداء أو التنفيذ .

ويتضح من الاجابات السابقة ، أن جميع النظريات نشلت فى بيان  
كيفية حدوث عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها : فاقترنت نظرية  
الالهام أو العبقرية على وصف لحظات الالهام وصفا أسطوريا وأهملت  
تماما لحظات ما قبل الالهام وما بعده من لحظات أو فترات تصف عنصر  
الاداء أو التنفيذ . كذلك أهملت النظرية العقلية مسألة أصل الأفكار

الابداعية ، ولم نتحدث عن كيفية حدوث عنصر الاداء أو التنفيذ ، أما النظرية الاجتماعية فعلى الرغم من نجاحها في اعطائنا الوصف الكامل للحظات أو فترات الاداء أو التنفيذ ، والصراع مع المادة ، وأهمية العمل الا أنها فشلت تماما في بيان كيفية صدور الفكر الابداعي عن عقل جمعى أولا شعور جمعى . أما النظرية السيكلوجية فلقد اقتصرت في وصفها لعملية الابداع على فكرة القسامى ( عند فرويد ) وعلى انسحاب المبيدو وارتداده الى الذات ، والاعتماد على الاسقاط والحدس ( عند يونج ) ولقد بينا قصور هذين الموقفين ووجهنا لهما النقد المناسب بالاضافة الى أنهما لم يتحدثا إطلاقا عن وصف لعنصر الاداء أو التنفيذ . فلننتقل الآن الى السؤال الرابع والآخر وهو : كيف تخارجت الابداعات وتحققت في ابداع فنى ملموس ؟ وما هو دور العمل وما يصاحبه من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الابداعات ؟ .

واصح تماما أننا لسنا بحاجة الى استعراض اجابات النظريات المفسرة للابداع الفنى على هذا السؤال ، اذ أن الاجابات كلها اتضحت مما سبق، وحصيلتها النهائية أن نظرية الالهام أو العبقرية والنظرية العقلية والنظرية السيكلوجية أغفلت جميعها لحظات تخارج الابداعات وتحققها في ابداعات فنية ملموسة وأنها أهملت دور العمل ، وبالتالي لم تكن محتاجة الى التطرق فى الحديث الى عنصر الاداء أو التنفيذ ، مما نتج عنه فى النهاية اهمال كامل لدور المادة التى تتشكل فيها سائر الابداعات . والحق أن النظرية الاجتماعية وحدها هى التى أماطت اللثام عن مثل هذه الاهور، وأعطتها الاهمية القصوى ، فبينت دور العمل ودور المسادة فى الابداع الفنى ، وألقت أضواء كبيرة على عنصر الاداء أو التنفيذ ، وتحقق الابداعات الفنية وتخرجها على هيئة أعمال ابداعية فنية ملموسة ، لكنها

فشلت في بيان تنوع وتمايز الفنون والاسلوب لسبب سنذكره فيما بعد  
وهو أنها أغفلت ما يسمى بالاطار Framework ♦

وهكذا يتضح لنا أن كل نظرية من النظريات الآنفة قد فشلت في  
اعطائنا تفسيراً كاملاً لعملية الابداع الفني ، أو وصفاً شاملاً للحظاتها  
وفتراتها ، بحيث يمكننا القول بأن أي نظرية منها لم تنجح في بيان وتفسير  
عناصر مشكلة الابداع الفني من ألفها الى يائها ♦ والسبب في ذلك هو أن  
كل نظرية منها لم تتخذ الموقف الموضوعي الذاتي فيما عرضته أو وصفته  
أو فسرتها ، فتمسك بعضها وتطرف في الموقف الذاتي ، وتمسك البعض  
الآخر وتطرف في الموقف الموضوعي ، وقد قلنا من قبل ان أي تفسير كامل  
لمشكلة الابداع الفني لا يمكن أن ينبجم الا عن موقف موضوعي ذاتي  
ولكن هل يمكن فعلاً للموقف الموضوعي الذاتي أن يفسر عملية الابداع  
الفني تفسيراً كاملاً ؟ وإذا كان الامر على هذا النحو فكيف يكون ذلك ؟

نحن نرى من جانبنا أن مشكلة الابداع الفني يمكن أن تفسر تفسيراً  
كاملاً شاملاً من موقف موضوعي ذاتي ، ذلك الموقف الذي أوضحنا  
طبيعته فيما سبق والذي رأينا أن أهم سماته تتركز في تفاعل الذات  
والموضوع واتحادهما معا في كل ابداع فني ♦ وعلينا الآن أن نبين كيف  
يتم ذلك ، وكيف يكون ؟

نحن نرى أولاً : أن العناصر الرئيسية في الذات المبدعة تتكون من  
العقل والنفس والحواس ، وأن العناصر الموضوعية تتكون من الابعاد  
الاجتماعية والتاريخية ومن كل ما هو خارج الذات من طبيعة جمالية  
استطبيقية أو مواد أو أدوا تتوجد وجوداً واقعياً خارجياً ♦ ونرى ثانياً :

أنه لا يمكن الفصل أو البتر بين المجموعة الأولى من العناصر وبين المجموعة الثانية : إذ المجموعتان متفاعلتان متداخلتان في مجال واحد متماسك لا نستطيع أن نميز فيه بين عنصر وآخر • ونرى ثالثا : أنه خارج تلك العناصر الذاتية الموضوعية المتفاعلة لا يوجد شيء ، فلا وجود في عملية الابداع لشيطان أو وحى أو برق سماوى أو قوى خفية وما شابه كل ذلك من أساطير وخرافات أفاض في وصفها وبيان تأثيراتها أنصار نظرية الالهام أو العبقرية • ونرى رابعا : أن تمايز الفنون واختلافاتها من فنان الى آخر إنما تعزى الى ما يسمى بالاطار • وهذا يجب أن نتوقف عند فكرة الاطار هذه قليلا ، إذ أننا لم نعرض لها مطلقا فيما سبق ، ثم نبين تفسيرنا الشامل لعملية الابداع الفنى ابتداء من هذه النقاط الاربع الآتية •

الواقع أن مضمون الاطار مكتسب وليس بفطرى ، فهو نظام تلتئم فيه خبراتنا وتلتحم وتتظم مكونة أبنية متكاملة ، على حسب ما بينها من تقارب أو تشابه أو تماثل ، فخيراتى بتذوق الاعمال الفنية تلتئم فى كل أو فى اطار استيطيقى ، وخبراتى بميدان البحوث العلمية تلتئم فى اطار آخر ، وخبراتى الناتجة من كثرة مشاهداتى للكتب تلتئم مكونة اطارا خاصا • • وهكذا فنحن نحمل فى نفوسنا عددا وافرا من الاطر ننظم بها أفعالنا جميعا سواء أكانت تذوقا أم ادراكا أم أى فعل آخر (١) •

والاطار يساهم فى تنظيم الادراك والتذوق ، فمن حيث الادراك نلاحظ أن موضوع ادراكى مهما كان جديدا فاننى أعرفه • وتفسير ذلك

---

(١) مصطفى سوييف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ١٦٠ •

أن الاحساسات الراهنة غير كافية لتحقيق الادراك ، لان هذا الادراك ليس مجرد انطباع صورة الاشياء في الذهن ، بل استجابة معينة للاحاساسات الراهنة • ومن ثم فلا بد من أن يستخدم الشخص المدرك معلوماته السابقة وأن ننظر الى الحاضر في ضوء الماضي<sup>(٢)</sup> • أى ينظر الى ادراكه الحالى فيضعه في اطاره الذى اكتسبه من قبل ، ومن هنا تنتظم الادراكات في أطر Frameworks أو تصنف حسب اطار كل منها ، ولعل هذا هو ما عناه كوفكا Koffka. K. حين ذهب الى أننا ندرك العالم منظما لا مجرد مجموعة من الاحساسات المشتتة بلا نظام ولا تماسك ، ولعل أبسط مظهر لهذا التنظيم — يقول كوفكا — هو عملية التصنيف ، وهو لا يعنى بالتصنيف عملية موجهة يمارسها الشخص بطريقة شعورية، وانما يعنى بها أنها خارجة عن مستوى الشعور ولا يرتفع لهذا المستوى سوى نتائجها<sup>(٣)</sup> •

ويلاحظ أننا نجد تنظيم الادراكات قائما بالفعل ، وكأننا نحمل في نفوسنا أجهزة هي عبارة عن « أصناف » ندرك الاشياء من خلالها فنلتقاها من منظمة داخل هذه الاصناف ، لذلك لا أرى شيئا أخضر سميكا ولكنى أرى كتابا ، وأرى مجلة ، وأرى سريرًا ، مهما كانت هذه الاشياء لم أرها بأعيانها من قبل ، فالتصنيف يساهم في تحديد ادراكنا للاشياء أى يكون بمثابة اطار معين يضيف على هذه الاشياء دلالة معينة بأن يوجه ادراكنا وجهة معينة<sup>(٤)</sup> •

---

(٢) يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام • القاهرة ١٩٤٨ ، ص ١٦٣

3 — Koffka; K.: Principles of Gestalt Psychology. New York 1936. P. 349.

(٤) مصطفى سوييف : المرجع السابق ص ١٥٦ •

ويجب أن نضع في اعتبارنا أن الأطر التي نحملها في أذهاننا تؤثر بدورها على ما نخترن من معلومات ، وما نتلقى من مدركات ، فلقد لاحظ مصطفى سوييف أن معظم طلاب كليات الطب والعلوم والهندسة لا يستطيعون أن يقبلوا حقائق علم النفس ولا قوانينه ، بل هم يعارضون في تسميته بالعلم ويقولون أنه مجرد تأملات ، كما لاحظ أن رأيهم هذا كفيلا بأن يجعلهم يرفضون كل البحوث السيكولوجية القديمة منها والحديثة ، والواقع أن هناك بحوثا تنطى عليها الصبغة التأملية الى حد بعيد ، إلا أن رفض هؤلاء الطلاب لا يقتصر على هذا النوع بل يمتد حتى يشمل بعض البحوث الحديثة التي تعد نواة صالحة لاقامة علم النفس على أسس موضوعية ثابتة ، وتكشف مناقشاتهم عن أنهم يحملون في أذهانهم أطارا يعين الخصائص الرئيسية للمعرفة العلمية ، ويغلب على هذا الإطار فكرة قياس الظاهرة أو تحديدها تحديدا فيزيقيا ، ولذلك فهم حتى عندما يتقدمون لقبول بعض الآراء السيكولوجية يفهمونها في صورة فسيولوجية غامضا .

نصف الى ذلك أن عملية الفهم understanding ليست أكثر من مجرد تنظيم للمعلومات أو المدركات الجديدة في أطر ، ولذلك نجد غير المثقفين يفهمون الظواهر الطبيعية مثلا فهما معينا غير الفهم الذي يمارسه المثقفون ، أى أن لهذه الظواهر دلالة أو معنى لدى غير المثقفين يختلف عن دلالتها أو معناها لدى المثقفين . فسقوط الامطار خير ، وهبوب العواصف الرملية الهوجاء معناه بعض الشر عند الاولين ، وهو عند الآخرين يعنى الاضطراب في أحوال الضغط الجوى والحرارة . وكذلك يختلف فهم الظواهر الاجتماعية عند الاولين عنه عند الآخرين ، وعند اليمين عنه عند انصار اليسار . وكذلك الامر في كل الظواهر ، اذ أن كل

ظاهرة ، وكل فعل ، وكل شيء ، تختلف دلالاته باختلاف الاطار لدى متلقيه<sup>(٥)</sup> .

هذا من حيث الادراك ، أما من حيث التذوق فيلاحظ أن تذوقنا للاعمال الفنية ليس سوى تنظيم لادراكنا لهذه الاعمال داخل أطر استيطيقية نحمّلها في مجالنا النفسى . واذا كانت عملية التنظيم تبدو في حالة الفهم العلمى أوضح منها في حالة التذوق الفنى ، فما ذلك الا لان المؤلف العلمى يقدم لنا تصورات يغلب عليها طابع التجريد ، في حين أن العمل الفنى لا يكون مجردا تماما ، بل تضاف اليه تعابير وأحاسيس وصور يجعل تلقيه أقل وضوحا من تلقى التصورات المجردة .

وينجم عن اطلاعنا للاعمال الفنية أو مشاهدتنا لها تكون أطر لها في الذهن . وكثيرا ما يقول المتذوق ان هذا العمل الفنى غير موافق للتذوق السليم . وما الذوق السليم في هذه الحالة سوى الاطار الاستيطيقى المنظم لادراكنا للعمل الفنى . ولعل أبرز صورة تتبدى فيها هذه المشكلة : مسألة النزاع الدائم بين النقاد وبين الفنانين المبدعين ، فالنقاد غالبا ما يقاومون الابتكارات الفنية التى لم يسبق لها مثيل : ويعلنون أنها نوع من العبث لن يكون له أية قيمة في تاريخ الفن، أو أنها جرأة على تقاليد الفن وأصوله المرعية لن يعترف بها التاريخ ، ذلك أن النبىذ ينبغى أن يكون معتقا . ثم تمضى فترة ما ، واذا بنا نسمع نقادا آخرين ينقبون عن تلك الابتكارات نفسها ، ويعلنون أنها تستحق الخلود ، ويقدمونها لنا فاذا بنا نعجب بها ، فما سبب ذلك ؟ ان فرض الاطار يستطيع أن يقدم حلا لا بأس به ،

---

(٥) نفس المرجع : ص ص ١٥٧ - ١٥٨ .

فاختلافى معك بسبب هذه الصورة من صور بيكاسو لا يكون بصدد أن بها اللون الاحمر ، أم أن هذا اللون ليس فعلا باللون الاحمر الا اذا كان أحدنا مصابا بالعمى اللونى ، وهذا نستبعده ، انما يكون اختلافنا من حيث وقعها أو دلالتها أو قيمتها لدى كل منا ، فكلانا ينظر اليها وهو ذو خبرة سابقة بتذوق اللوحات الفنية ، وعلى ضوء هذه الخبرة ينظر الى هذه الصورة الجديدة فيتحدد مدلولها لديه ، أى تتحدد علاقتها بالاطار الذى حصل عليه من خبراته السابقة ، وكذلك الحال عندما نتذوق قصيدة أو لحنا أو أى عمل فنى آخر • ومن الملاحظات الجديرة بالذكر هنا أن بعض العلماء المنصرفين الى بحوثهم عن تذوق الاعمال الفنية اذا قدر لهم أن يتذوقوا عملا فنيا ما فانهم لا يحسنون تذوقه وكثيرا ما يحطون من قدره (٦) •

ويمكن تحديد أهم خصائص الاطار فيما يلى :

١ — ان الاطار Framework أساس دينامى لتنظيم كل أفعالنا سواء فى ذلك الافعال التى يغلب عليها طابع التلقى كالادراك ، والافعال التى يغلب عليها طابع الاصدار كالتكلم •

٢ — ان كانت العادات توضح هذا الاساس الدينامى ، الا أنها لا تمثل الاطار من كل جوانبه ، فالعادات يغلب عليها طابع التكرار أو الجمود أو الصلابة ، بينما يمتاز الاطار بالمرونة ، فنحن فى كل لحظة من لحظات الحياة عرضة لممارسة خبرة ادراكية ، ولما كانت كل خبرة تأتى مختلفة بعض الشيء ولو الى درجة ضئيلة جدا عن سابقتها ، فإنها

---

(٦) المرجع السابق : ص ١٥٩ •

لا تتنظم تماما ضمن اطار سابق ، بل تدخل عليه بعض التغيير ، وفي الوقت نفسه تلقى هي نفسها حظا من التغيير ، وهكذا يكون الاطار قابلا للنمو بقدر ما هو أساس للثبات ، وبقدر قابليته للنمو أو ميله للثبات يقال أننا بصدد شخصية مرنة أو شخصية جامدة •

٣ — ان علاقة الاطار بالانا ليست معرفية أصلا وانما هي دينامية ، فأنا لا أدرك هذا الشيء على أنه كتاب لاني أتذكر بوضوح أنني رأيت ما يشبهه : من قبل آلاف المرات ، واستنتج على أساس هذا التشابه بنوع من القياس أن هذا الذي أراه « كتاب » ، بل أنني أدركه هكذا مباشرة ، ففعل الادراك يتجه هذا الاتجاه دون ما معرفة واضحة بالاساس الدينامي الذي يعين هذا الاتجاه • وربما بدا ذلك بشكل أوضح في عملية التعبير اللغوي ، فمما لا شك فيه أنني عندما أتكلم انما أمارس فعلا منظما ، والاساس الدينامي لهذا التنظيم هو الاطار اللغوي الذي اكتسبته اللغة ، ومع ذلك فأنا أتكلم بدون أن أفكر في هذا الاساس أو أقيس الكلمات واحدة بعد الاخرى على ما سبق أن تعلمته •

وسنعطى الآن بعض النماذج التي تدور كلها حول اكتساب الاطار ، رغم اختلاف جزئيات السلوك من فنان الى آخر :

#### ١ — ليوناردو دافينشي :

كان ليوناردو في أيام طفولته الاولى منغمسا بمشاهدة الطبيعة ، والاستمتاع بها ، ومحاولة تقليدها في أعمال فنية مبكرة منها الرسم والنحت والتصوير ، الى درجة أنه كان يقضي الاغلبية العظمى من أيام سنى حياته الاولى في النظر والتأمل والرسم والتصوير ، ولقد عبّر

ليوناردو عن حبه للطبيعة وعلاقته بها فيما بعد بعدد من أقواله المأثورة •  
يقول ليوناردو :

« يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة ، يشاهدها  
ويستمتع بها ، ويحاكيها دون وسيط » •

ويقول في عبارة أخرى :

« لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والاجسام فأحر بالانسان أن يلجأ  
الى الطبيعة ذاتها بدلا من الالتجاء الى الذين أخذوا عنها »

ويقول في فقرة ثالثة :

« لاحظ وجوه من تقابلهم في طريقك من الرجال والنساء ، كيف تبدو  
في رشاقة ورقة وظرف » •

ويقول في فقرة رابعة :

« بعد أن تكون قد درست قواعد المنظور ، ووعيت طرق رسم  
الاشياء والاجسام والاشكال ، فلا بد لك من التنقل هنا وهناك ، على أن  
تكون دائم الملاحظة أثناء سيرك وتنقلك •• عليك أن تداوم على  
استيعاب كل ما تراه في طريقك ، وأن تعنى بمعرفة الظروف التي تحيط  
بسلوك الناس وأحوالهم ، وهم يتحدثون أن يتشاجرون ، أو يضحكون ،  
أو يتداعبون ، أو يتنازعون ، أو يتحاربون • وارقب حركة الناس التي  
يحدثونها ، ومظهرهم أثناء ذلك ، ومظهر وحركة العابرين من المارة ، كذلك  
هؤلاء الذين يحاولون فض النزاع ، وسجل ذلك بخطوط سريعة مبسطة ،

في كراسة صغيرة •• وأعمل على المحافظة على هذه التخطيطات بعناية كبيرة ، حيث أن الاشكال والحركات للأجسام كثيرة لا حصر لها ، والذاكرة قد لا يمكنها أن تعي ذلك كله • ومن أجل هذا لابد لك أن تحتفظ بتسجيلاتك للحركات والأوضاع كمرشد واستاذ لك » •

ويقول في فقرة خامسة :

« عقل الفنان وفكره لابد أن يشبها المرآة التي تستقبل ألوان المرئيات التي تنعكس على سطحها ، بينما تتشغل دائما بصور الأشياء التي أمامها ، ومن أجل ذلك أصبح لزاما على الفنان أن يكون واعيا ، وأن نجاحه في عمله متوقف على عملية مداركه ، وإمكانيات فهم الطبيعة ، والقدرة على التعبير عنها • وليكن في علمك أنك سوف لا تعرف ذلك عن غير طريق المشاهدة والدرس ، ثم الاحتفاظ بها في مخيلتك » •

ويلاحظ أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة والناس لم تكن مشاهدة عادية ساذجة ، بل كانت مشاهدة دقيقة ذات عدة أبعاد تعينه على تصوير أدق ، وفن أجود • ودليلنا على ذلك — غير ما سبق — هو هذا النص الذي يظهر فيه بجلاء ووضوح دقة المشاهدة عند ليوناردو • يقول ليوناردو :

« الضوء — الظلال — الألوان — التجسيم — الأجسام — الوضع — البعد — القرب — الحركة — السكون ، هذه هي الحليات الجميلة والمزايا العشر للتصوير » •

نعم ان النص السابق يبدو انه يتعلق بالتصوير ، ولكنه أيضا كان يقود ليوناردو في ملاحظاته ومشاهداته للطبيعة والناس ، فهو لا يشاهد مشاهدة عادية ولكن يشاهد مشاهدة دقيقة تعينه على الدقة في فنه ،

فحين يشاهد منظرا طبيعيا مثلا فانه يشاهده من حيث قربه أو بعده ،  
والوانه وحركته أو سكونه ، وضوئه ، وظلاله .. الخ .

ويبدو أن ليوناردو لم يكتف بمشاهدة الطبيعة والناس مشاهدة دقيقة  
ومن عدة أبعاد — أى مشاهدة موجهة — وإنما كان يشاهد أيضا ويلاحظ  
منذ طفولته اللوحات الفنية ، وأعمال التصوير والنحت ، التى كانت  
منتشرة فى بيت أبيه من جهة ، وفى كافة أرجاء المدينة وإيطاليا بوجه عام  
من جهة أخرى، كان يتأملها ويلاحظها ، ويحاول نقدها أو محاكاتها ، وحين  
شب أكثر اهتم بدراسة الفن القديم المجسم فى أعمال فنية ، فبدأ بملاحظة  
تفاصيلها والتدريب على الاتيان بمثل هذه التفاصيل ، وحفظها فى ذاكرته ،  
وأظهارها فى أعماله الفنية المبكرة . ولا أدل على اهتمام ليوناردو بالدرس  
والتحصيل والاختذ عن القديم من قوله :

« انه لخير أن تدرس القديم ، لتستوعب منه منهجا لك ، من أن تقتز  
طفرة الى التجديد » .

ويقول مبينا أهمية الدرس والتحصيل :

انى اقول لك .. أيها المصور الناشئ . اذا أردت الحصول على  
درجة مرموقة فى الفنون ، فأعمل على دراسة المجسمات والأشكال فى  
الطبيعة والأعمال الفنية ، مبتدءا بدراسة تفاصيلها ، ولا تحاول الانتقال  
الى الخطوة الثانية ، قبل أن تتم استيعابك للخطوة الاولى ، وتسجيلها فى  
ذاكرتك ، والتدريب عليها عمليا فى مذكراتك، فاذا ما حدث عن هذا الطريق،  
فقد أضعت وقتك سدى ، أو بطريقة أخرى فانك قد أطلت طريق دراستك،

على أننى ألفت نظرك الى أنه من الخير لك أن تكتسب نشاطا وجدة وخبرة  
من أن تلجأ الى السرعة فى الأداء •

حينما رأى الاب أن ابنه ليوناردو الطفل ، ينعمس فى أعمال التصوير  
والرسم والنحت ، ومحاكاة الطبيعة ، وتقليد الأعمال الفنية للآخرين ،  
وجد أن خير طريق لابنه هو أن يتجه فى هذا الاتجاه الذى يميل اليه ،  
والذى يأخذ معظم وقته • حينئذ جمع الاب نماذج من أعمال الابن ،  
وعرضها على ندرىا ديل فيروكيو الصائغ والمصور والنحات والمعماري  
والموسيقى ، وتجمع الوثائق على أن ليوناردو قد التحق بمرسم الاستاذ  
أندريا ديل فيروكيو عام ١٤٦٤ أى حينما كان ليوناردو فى الثانية عشرة  
من عمره • ونستنتج من هذا أن ليوناردو ربما بدأ اهتماماته بالطبيعة  
ومحاكاتها من ناحية فنية ، وبدأ تأمله ومحاكاته للأعمال الفنية للآخرين فى  
سن مبكرة جدا ، بحيث تمكن الاب من أن يجمع نماذج كثيرة له ، ويقدمها  
الى فيروكيو ، وليوناردو لازال بعد فى عامه الثانى عشر •

لمس الاستاذ بشائر نجاح ليوناردو فى النماذج المقدمة له عن طريق  
والده ومن ثم وافق على تعيين ليوناردو بمرسمه عام ١٤٦٤ كما ذكرنا من  
قبل • ولقد كان المؤلف فى ايطاليا فى ذلك الحين ، أن يتلقى الناشئ  
أصول الفن على أستاذه فى مرسمه ، وأن يلتحق بأحد المراسم الفنية  
الخاصة بالاساتذة العظام من أساطين الفنون ، فيعمل فى الرسم صبيا ،  
يداوم على مشاهدة الخطوات التى يقوم بها الاستاذ فى الاعداد للصورة  
أو التمثال ، أو التخطيط الهندسى ، والتكوينات المبدئية لعمل من الأعمال ،  
وأجراء اللمسات الاولى ، ومتابعة التخطيط والتشكيل حتى تظهر معالم  
العمل الذى يداوم الاستاذ على تنفيذه ، وإخراجه ، فى الصورة والنتيجة  
التي يرتضيها •

وتبدأ الدراسة في المراسم بالمشاهدة والاطلاع والمحاكاة والتقليد  
الامين ، الى أن يصبح التلميذ قادرا على التحكم في أداء اللمسات بالقلم  
أو الفرشاة أو الازميل أو الادوات الهندسية ، وعندئذ ينتقل التلميذ الى  
مرتبة عناية أستاذية ، في هذه الحالة يعهد الاستاذ لهذا التلميذ بالعمل  
في تجهيز صورة ، أو تمثال ، أو مشروع ، أو وضع اللمسات الاولى التي  
توفر من وقت الاستاذ وجهده . ثم يتم الاستاذ العمل الفني بعد ضبطه  
واحكامه ، على أساس التجهيز والاعداد الذي قام به تلميذه الامين .  
وشيئا فشيئا يستوعب التلميذ أصول العمل الفني الى أن يصبح قادرا  
على أدائه من البداية الى النهاية . وحينذاك فاما أن يستمر ملتحقا  
بمرسم الاستاذ ، يعاونه ، ويشاطره العمل ، والفائدة ، واما أن يستقل  
بنفسه في مرسم جديد ، ويكون له بدوره تلاميذ ، يتلقون عنه بمثل  
الطريقة التي مارسها . وكان التلميذ في مرسم الاستاذ في ذلك العهد ،  
يلزم أستاذه ملازمة الابن ، لا يفترق عنه بل أن بعض أولئك التلاميذ  
كانوا يعيشون في مرسم أستاذهم ، يقومون بكل واجبات المرسم والنيابة  
عن الاستاذ في مختلف الفنون .

تدرج ليوناردو في السلم الفني ، واكتسب طريقة وأسلوب أستاذه،  
وساعد أستاذه في كثير من الاعمال الفنية ، وتلقى نقده وتوجيهاته ،  
حتى أصبح بعد ذلك كبير المساعدين بمرسم فيروكيو ورئيس قسم  
التصوير بالمرسم ولقد ذكر ليوناردو فيما بعد أن عمله ضمن مجموعة  
من الناشئين تحت اشراف الاستاذ فيروكيو هو أفضل بكثير مما لو كان قد  
عمل منفردا . يقول ليوناردو :

« ان العمل ضمن مجموعة من الرسامين الناشئين أفضل لك من العمل  
في وحدة وانفراد لعدة أسباب :

١ — ما يعترى الرسام من خجل من أن يكون أضعف من زملائه ،  
لان الشعور بالخجل سوف يدفعه الى الدراسة الجدية والعناية لبلوغ  
مرتبة الاجادة •

٢ — ان المنافسة سوف تكون عاملا لحفزك ودفعك لبلوغ المرتبة  
التي بلغها هؤلاء الذين نالوا الاعجاب والتقدير أكثر منك • وهذا الاعجاب  
بهم سوف يحثك ويدعوك الى اللحاق بهم •

٣ — سوف تنتهيا لك فرصة الافادة من رسومات من هم أقدر منك  
مكانة في الرسم ، واذا ما كنت أحسن منهم ، فسوف تغير من معرفتك  
لاخطائهم فلا تقع فيها ، في حين يغريك اعجابهم بعملك بمحاولة الحصول  
على المزيد » •

حصل ليوناردو عام ١٤٧٢ على عضوية جمعية سان لوكا ( نقابة  
الفنانين الفلورنسيين ) وأتاحت له تلك العضوية الاتصال بغيره من  
الفنانين ، ومشاهدة ونقل وتحليل ونقد الفنانين لآعماله •

وفي مرحلة الشباب استطاع ليوناردو أن ينفذ ويصمم الكثير من  
الاعمال الفنية منها صورة العذراء والصخر ، وآنية الزهور ، وصورة  
السيدة والطفل وصورة البشري ، وصورة الملاك ، وصورة جنيفر ادى بنشى  
وصورة لوحش خرافى ، وصورة لفلاح ايطالى • وقد أجمع ناقدوا الفن  
على أن الاعمال السابقة لليوناردو متأثرة في كثير من تفاصيلها وجزئياتها  
وأسلوبها وطريقة اعدادها بطريقة ومنهج أستاذه فيروكيو •

لم يكن ليوناردو يعرف حائلا بين الفن والعلم • فالفن عنده علم

واسع الحدود والعلم عنده أمر لا يتفصل عن الفنون ، الا أنه كان يخضع العلم دائما للفن ، وللحاجات الفنية • والحق أن ليوناردو — بعد انفصاله عن مرسوم فيروكيو كان كثيرا ما يتوقف عن عمله الفني أثناء أدائه ، لكي يبحث أكثر ، ويعرف أكثر ، ويقوم باطلاعات كثيرة متنوعة ، وبأبحاث عن الالوان ومزجها ، واستحداث لون جديد ، والاستزادة من علوم الرياضة والطبيعة والميكانيكا ، ثم يعود الى تكملة عمله الفني الذي تركه ، بعد أن يكون قد استفاد من عدة علوم في خدمة فنه • ولقد عبر ليوناردو عن ذلك بقوله :

« تعمل العبقریات قليلا وتفكر كثيرا »

وفي قوله :

« من غير النظريات الواضحة لا يمكن مزاولة التصوير أو التدرب عليه »

والخلاصة أن ليوناردو اكتسب الاطار من مشاهداته وملاحظاته وقراءاته الموجهة ، ومن خلال عمله في مرسوم فيروكيو، ومن خلال عضويته بنقابة الفنانين الفلورنسيين ، فراح يخضع كل المعارف والعلوم والخبرات في خدمة فنه بعد أن اكتسب هذا الاطار بطريقة دينامية •

٢ — كيتس John Keats

يقول كيتس في الخطاب رقم ٣٥ الى رينولدز في ٢٢ / ٢ / ١٨١٧

« من بين الكتب التي أحملها معي مجموعة قصائد شكسبير ، ولم

يحدث أبدا أن وجدت قدرا كبيرا من الجمال مثلما وجدت في السونيتات «  
ويقول في خطاب الى هيدون في ١١ / ٥ / ١٨١٧ •

« أننى أقضى ثمانى ساعات يوميا بين القراءة والكتابة » •

ويتحدث في الخطاب رقم ٣٢ عن : قصيدة شيلى « ثورة الاسلام »  
ثم يتحدث عن كولردج ، وبعض مسرحيات شكسبير •

و في الخطاب رقم ٤٠ يتحدث عن محاضرات هازلت في الشعر ،  
ويقول انه سوف يواظب على الاستماع اليها ، ويقرر أن شكسبير يسيطر  
عليه ويوجهه •

وفي الخطاب رقم ٤١ يتحدث عن أنه قرأ فن الشعر لهوراس •

ونلاحظ كذلك أن معظم خطابات كيتس تنتشر فيها عبارات شكسبيرية  
كثيرة :

ففى خطاب واحد أرسله في ١٥ / ٤ / ١٨١٧ نجد عبارة من « سيدين  
من فيرونا » وعبارة من « العاصفة » وثلاثة عبارات من « حلم ليلة في  
منتصف الصيف » •

وفي خطاب أرسله في ١٧ / ٤ / ١٨١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة في  
منتصف الصيف » ونجد عبارة من « العاصفة » •

وفي خطاب أرسله في ١٠ / ٥ / ١٨١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة في  
منتصف الصيف » وعبارة أخرى من « هاملت » •

وفي خطاب أرسله في ١١ / ٥ / ١٨١٧ نجد عبارة من « جهد الحب الضائع » وثلاثة عبارات من « الملك لير » وعبارة من « العاصفة »<sup>(٧)</sup> .

ويلاحظ ريدلي Ridley أن ذهن كيتس زاخر بتراث شكسبيرى أكثر مما هو زاخر بأى تراث آخر<sup>(٨)</sup> . ويقرر أن معظم خطابات كيتس تشهد بتأثره بشكسبير الى درجة أنه كان يفيض في هذه الخطابات بكثير من العبارات الشكسبيرية — على نحو ما بينا — بدون جهد ولا تكلف ، وأنه كان يملك نسختين من مؤلفات شكسبير ، ملاحظهما بالعلامات والملاحظات الهامشية التى تدل على مدى تعلقه به ، وتأثره بكتابات ولقد كان كيتس يقرأ شكسبير قراءة متذوق دارس لا قراءة مستمع عابر ، أى أنه كان يقرأ شكسبير قراءة موجهة ، فيقف عند هذا التشبيه ، ويكتب بجواره تعليقا حماسيا ، ولقد وردت كثير من هذه الاستعارات والتشبيهات وما إليها في أشعار كيتس ذاتها<sup>(٩)</sup> .

### ٣ — بايرون :

يقول بايرون في خطاب الى كينارد في ٢٧ / ١١ / ١٨١٦ .

« عندي كتب ، وعندي مسكن طيب ، في بلد جميل ، وعندي لغة أفضلها .. » .

---

(٧) انظر مجموعة رسائل كيتس فى :

Keats; J. : 'The letters of john Keats, London 1947.

(٨) أنظر دراسة ريدلي عن كيتس وهى :

Ridley. M. R. : Keats craftsmanship. oxford. 1933.

(٩) مصطفى سوييف : الاسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ص ٩٥ — ٩٦

• ويقول في خطاب الى هوبهاوس في ٣١ / ٣ / ١٨١٧ •

« لقد اشتريت عدة كتب •• من بينها أعمال فولتير كاملة ، في اثنين وتسعين مجلدا ، وجعلت أقرأها ، انك تشعر باللذة لكنك واجده مليئا بالسطحات » •

• ويقول في خطاب آخر الى هوبهاوس في ١٤ / ٤ / ١٨١٧ •

« قرأت كثيرا لفولتير ، تمنيت لو كنت معي ، فقد كنت ألقى بين الحين والحين ما يكاد يقتلني ضحكا •• » •

• ويقول في خطاب ثالث الى هوبهاوس في ٢٢ / ٤ / ١٨١٧ •

« وقد حسبت حساب يوم لتيرني ، وآخر •• لشاهدة فينوس كانوفا ، وآل مديتشي ، ومقابر ماكيافيل ، وميخائيل أنجلو ، والفيري • وهذه طبعا هي كل ما أحرص على مشاهدته هنا ، حتى ولو قدر لي أن أبقى عدة شهور » •

وفي خطاب رابع الى هوبهاوس في ١١ / ١١ / ١٨١٧ • نجد بايرون يلح على هوبهاوس الحاحا شديدا في احضار مجموعة معينة من الكتب • ويقول :

« لا تحسب للنفقات حسابا •• يجب أن أحصل على الكتب •• وأخص بالذكر 'Tales of my Loudlord » •

وفي خطاب خامس الى هوبهاوس أيضا في ٣٠ / ٦ / ١٨١٩ يذكر أنه

بذل كل ما يملك للحصول على نسخة من الشرح اللاتيني الذى وضعه  
بنتفودا ايمولا على دانتي •

ويقول فى خطاب الى كينارد فى ٢٧ / ١ / ١٨١٩ •

« انى مشغول الآن بالقراءة عن الاغريق والفرس » (١٠) •

٤ - توفيق الحكيم :

يقول توفيق الحكيم فى احدى رسائله :

انى أطلع فى اليوم ما لا يقل عادة عن مائة صفحة فى مختلف ألوان  
المعرفة •• مائة صفحة فى اليوم أى ثلاثة آلاف صفحة فى الشهر » •

ويقول فى رسالة أخرى :

« لم يكن الحب فى باريس بالقوة التى تخرجنى عن التوازن ، انما  
الذى أخرجنى عن طورى هو حب الادب ، وحلت المطامع الادبية محل  
المطامع العاطفية ••• » •

ويقول فى رسالة ثالثة :

« انها تتم قراءة القصة التمثيلية فى ساعة واحدة ، وأنا الذى أقرأها  
فى يومين أو ثلاثة • ولكن هناك فرقاً هائلاً بين قراءتى وقراءتها ، أنها تقرأ الحكاية

---

(١٠) أنظر :

Bayron : Lord Bayron's Correspondence. London. 1922.

في ذاتها ، أما أنا فلا تخيننى حكاية للكاتب ، بل يعنينى فنه وسر صناعته ،  
وطريقة أسلوبه في البناء ، وخلق الاشخاص ، ونسج الجو ، واحداث  
التأثير . انى أعيد أحيانا قراءة الفصل الواحد ، بل الصفحة الواحدة  
مرات .. لكم أعدت قراءة مولير لا لشيء غير دراسة طريقته في تقديم  
الاشخاص ، ورسم أخلاقهم » .

ويقول في رسالة رابعة :

« ولكن الاسلوب .. الاسلوب . لطالما شغلتنك معى بالحديث عن  
الاسلوب الفنى الذى أبحث عنه ، أين أجده أخيرا ؟ .. ومع ذلك فى وهى  
أنه قد يكون على مقربة منى دون أن أشعر . لم لا يكون هو ذلك الحوار  
الذى أنفقت فى ممارسته وقتا طويلا ؟ انه (القالب) الذى بدأت معالجته .  
قبل نزوحى الى اوربا ، ومن أجله انصرفت حتى عن الكتابة السياسية  
( المحترمة ) فى نظر أهل بلادى » (١١) .

تشير الاقوال والنصوص التى أوردناها سابقا لعدة نماذج أبدعت فى  
مجالات التصوير والرسم والشعر والقصة الى حرص كل أنموذج من تلك  
النماذج على استيعاب أكبر قدر من الاعمال الفنية أو الشعرية أو الادبية،  
وخاصة استيعاب كل أنموذج لما يراه هاما بالنسبة الى النطاق الذى اهتم  
به ، ومال اليه ، واتخذة طريقا ومستقبلا ، ورآه أساسيا وضروريا فى  
تكويناته الابداعية فيما بعد .

فليوناردو دافينشى يتجه الى الطبيعة معينه الاول ويلاحظها من عدة

---

(١١) (المنظر) : توفيق الحكيم : زهرة البصر . القاهرة ١٩٤٤ .

أبعاد رآها ضرورية لفنه ، وهو يطلع على كل الاعمال الفنية التي في متناول يده أو بصره ، يراها ويتأملها رؤية موجهة تختلف عن الرؤية العادية لغيره من الناس • فاذا ما دخل مرسم أستاذه فيروكيو ، اتجه الى النهل منه ، والدراسة عليه ، وملاحظته أثناء العمل ، ومعاونته ، وتنفيذ أفكاره ، وتصميم بعض الاعمال خاصة في مجال الرسم والتصوير — ونراه مهتما — علاوة على ذلك بالاطلاع على القديم ، ويذكر أن الاطلاع على القديم ، يمكن الفنان من استخلاص منبج له أو طريقة ، وأن ذلك الاطلاع أفضل من الاتجاه لحفرة نحو التجديد • وفي مرسم فيروكيو يتدرج ليوناردو في المran والتمرس على مختلف الادوات والعناصر اللازمة لفن التصوير والرسم ، ويكتسب أسلوب أستاذه وطريقته ، في نطاق محدد هو نطاق التصوير والرسم ، ويعلم كل دقائق فنه •• حتى وصل الى مرتبة عليا أثناء تواجده في مرسم أستاذه وهي مرتبة كبير مساعد فيروكيو ورئيس قسم التصوير والرسم بالرسم • وفي أثناء تواجده ليوناردو بمرسم الاستاذ ، بل وبعد استقلاله عنه ، يخرج ليوناردو الكثير من الاعمال الفنية ، ويلاحظ الكثير من النقاد أن معظم أعمال ليوناردو متأثرة بطريقة وأسلوب ومنهج أستاذه فيروكيو • وحينما ينضم ليوناردو الى نقابة الفنانين الفلورنسيين ، فتتيح له عضويته تعمقا أكبر ، وفهما أدق ، واضافات هامة الى اطاره الفني الذي اكتسبه ، وقد تكون مغايرة أ ومتفقة مع مكوناته ، ولكنها على أى حال كانت تشير الى دينامية الاطار وثباته في نفس الوقت • وقد كان ليوناردو مستعدا بعد ذلك أن يخضع كل المعارف والعلوم وثقافته الواسعة فيها واطلاعه النهم عليها ، الى خدمة فنه في اطار كان قد كونه من قبل ، وكان ثابتا في نطاق معين ، متطورا وديناميا في نفس النطاق •

وكيتس الشاعر ، يتجه معظم اهتمامه الى الشعر ، كما اتجه معظم اهتمام ليوناردو الى الرسم والتصوير ، وهو يتجه أكثر وبوجه خاص الى شعر شكسبير ، كما نهل ليوناردو من فن فيروكيو . وكانت قراءة كيتس لشكسبير موجهة توجيهها خاصا ، كما أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة وللناس وللأعمال الفنية في مجال الرسم والتصوير موجهة توجيهها معيناً . كان كيتس يقرأ إحدى التمثيليات أكثر من مرة ، ويضع الخطوط تحت بعض العبارات ، ويضع الملاحظات الهامشية في بعض المواضع ، وكان ليوناردو يعاود الاطلاع ومشاهدة العمل الفني لكي يلاحظ عدة أبعاد وأركان وتفاصيل وجزئيات وطريقة وأسلوب هذا العمل .

أما بايرون فتدل أقواله على أنه يجد مسرة كبيرة في اقتناء الكتب ، وفي قراءتها ، وفي الاطلاع عليها ، وفي معاشته لها ، وفي دراسته لأسلوبها وطريقتها ، وهو يقرأ كتب فولتير بوجه خاص ، ويهتم بمشاهدة الآثار الفنية قبل سواها . ويبدو اهتمامه الشديد بالكتب عندما يتغيب عنه بعضها ، فيرسل في طلبها ، مهما كلفته من الأموال ، ولا تستقيم حياته ويكتمل سروره الا بعد الحصول عليها . كان بايرون نهما في القراءة ، شرها في الاطلاع ، لا تقف رغبته عند حد ، ومن هنا اكتسب اطارا أدبيا ثابتا يتطور وينمو ، يصيبه بعض التغيير أو الاضافة ، نتيجة أن الاطار دينامي كما أسلفنا .

أما توفيق الحكيم فتشير أقواله الى أن قراءاته كانت كثيرة وغزيرة فلا يمر يوم عليه دون أن يقرأ ويطلع ، وحصيلة اطلاعاته في شهر وفيرة ، ومع ذلك لم تكن قراءاته عادية أو سطحية ، وانما كانت قراءة موجهة توجيهها خاصا ، فهو يعيد ما قرأه عدة مرات ليتتبع أسلوب الفنان ، وهو

قليل الاهتمام بموضوع ما يقرأه على عكس القراءة العادية ، وهم يهتم بالاسلوب ويتمرن عليه ، ولذلك فهو كثيرا ما كتب ومزق ، وأن ما مزقه ولم ير النور أضعاف ما أبقاه ورأى النور • ويدل كثرة ما مزقه على رغبته في المزيد من التمرن على الاسلوب وطريقة خلق الشخصيات • • السخ • والحكيم حينما يقرأ قصته مثلا ، فان قراءته تكون موجهة ومن عدة أبعاد منها بعد الصناعة ، وبعد الطريقة أو الاسلوب ، وبعد البناء ، وبعد خالق الشخصيات ، وبعد نسج الجو ، وبعد احداث التأثير • ولذلك فهو يعيد ما قرأه بغية احاطة أكبر ، وفهم أعمق بأبعاد هذه القصة أو تلك ، تماما كما كان ليوناردو يطلع على أعمال فنية في مجال الرسم والتصوير ، فهو كان يلاحظها ويدرسها من أبعاد خاصة تهمة ، ويهمه أن يعرفها ويكتسبها ، كبعد الظلال وبعد الضوء وبعد الالوان ، وبعد التجسيم ، وبعد الاجسام ، وبعد القرب أو بعد البعد ، وبعد الوضع ، وبعد الحركة أو بعد السكون •

هذا ولقد أدرك بعض الكتاب القدامى من العرب أهمية اطلاع الشاعر ( وكان من الشعر هو أهم فن لدى العرب ) على أعمال من سبقوه من الشعراء والادباء ، باعتبار أن ذلك الاطلاع يعتبر شرطا ضروريا لاكتساب الاطار الشعري ، بل لقد كتب بعض هؤلاء ما يوحي بأنهم عرفوا أن هذا الاطلاع يجب أن يكون موجهًا :

يقول الخوارزمي :

« من روى حوليات زهير ، واعتذارات النابغة ، وحماسيات عنقرة ، وأهاجي الخطيئة ، وهاشميات الكميت ، ونقائض جرير ، وخمريات أبي نواس ، وتشبيهات ابن المعتز ، وزهريات أبي العتاهية ، ومراثي أبي

تمام ، وملائح البحتري ، وروضيات الصنوبري ، ولطائف كشاجم .. ولم يخرج الى الشعراء فلا أشب له قرنه « (١٢) .

ويقول القاضي أبو الحسن الجرجاني :

« ان الشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت عنده هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته في الاحسان « (١٣) .

ويقول ابن الاثير :

« يستحب للشاعر .. أن يكثر من حفظ شعر العرب .. وفي ذلك تقوية لطبعه ، وبه يعرف المقاصد ، ويسهل عليه اللفظ ، ويتسع المذهب . فربما طلب معنى لا يصل اليه ، وهو مائل بين يديه ، لضعف آلتة » .

ويقول ابن خلدون :

« اعلم أن لعمل الشعر واحكام صناعته شروطا ، أولها الحفظ من جنسه ، أي من جنس العرب ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها .. وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من فحول الاسلاميين ، مثل ابن أبي ربيعة وكثير وذو الرمة وجريير وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي وأبي فراس ، وأكثره شعر كتاب الاغانى ،

---

(١٢) دائرة معارف البستانى ، مادة شعر .

(١٣) عن محمد خلف الله : من الوجهة النفسية فى دراسة الادب ونقده ،

القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٢٩ .

لأنه جمع شعر الطبقة الإسلامية كله ، والمختار من شعر الجاهلية • ومن كان خاليا من المحفوظ ، فنظمه قاصر رديء ولا يعطيه الرونق والحلاوة الا لكثرة المحفوظ •• وربما يقال أن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة ، اذ هي صادة عن استعمالها بتعينها، فاذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الاسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها •••» (١٤) •

ويقول بطرس البستاني :

« ولعمل الشعر واحكام صناعته شروط ، أولها الحفظ من جنسه ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ، وقد يكفى لذلك شعر أحد الفحول المسلمين مثل ذي الرمة وجريير وأبى نواس والبحترى وأبى تمام، تم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على انوال يقبل على النظم •••» (١٥) •

والواقع أن المنوال الذي يأخذ الشاعر بالنسج عليه ، أو الملكة التي ينسج على منوالها ، والتي يكتسبها الشاعر من قراءاته وحفظه ، ثم نسيانه للحروف لكي يبقى روح القصيدة ، أو وزنهما ، أو قافيتها ، — الواقع — أن كل هذا لا يعنى سوى اكتساب الاطار بلغة حديثة •

يتضح مما عرضناه سابقا من نماذج متفاوتة للفنانين ، ومن أقوال العرب القدامى أن الاطار مكتسب من حيث ضمونه ، وأنه شرط ضرورى للابداع ، وأن الاطار فى مجال الرسم أو الشعر أو القصة أو الموسيقى ••

---

(١٤) ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ص ٢٦ •

(١٥) دائرة معارف البستاني — مادة شعر •

الخ ، اذا لم يكن موجودا وتم اكتسابه بالاطلاع الموجه والمران المستمر ،  
لا تمكن الفنان أو الشاعر أو الاديب أو الموسيقى أو الاديب من أن ينتج  
أو يبدع • يقول يوسف مراد « ان لم يكن الشاعر أو الاديب أ والفنان  
ذا ثقافة واسعة ، أجهده عقله في اكتسابها ( مكونا بذلك الاطار الخاص به )  
لما أتيح له أن يصوغ الآيا ب الفنية الخالدة التي تطوى الدهور طيا بدون  
أن تفقد روعتها ، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الانسان الثقافية ،  
وأصبح أوسع فهما وأنفذ صبورا » (١٦) •

ويلاحظ أن الفنانين بوجه عام ، يميلون في الاغلبية العظمى من  
الحالات الى أن يقرروا أن ابداعاتهم ليست مشروطة بأية حال ، وكذلك  
يجتهدون في أن يخفوا من تاريخهم كل ما بذلوه من قراءة ودراسة  
واطلاع موجه لاكتساب الاطار ، حرصا منهم على الاحتفاظ لالهاماتهم  
ببريق خلاب ، وكأنها قد ومضت فجأة بلا أى مقدمات أو شروط ، أو  
أدنى تأثير من هنا أو هناك • ولكننا نؤكد أن لحظة الالهام لا يمكن أن  
تبرغ ، الا « لدى شخص يحمل الاطار ، لتكتسب دلالتها بالنسبة اليه ،  
وكثيرا ما تمر بنا ، نحن الذين لسنا من الشعراء ( أو الفنانين ) لحظات  
تحمل موضوعات وآراء كان من الممكن أن تستحيل الى قصيدة رائعة ( أو  
عمل فنى رفيع ) ، لكن هذه اللحظات لا تلبث أن تتلاشى ، لأنها لا تكون  
ذات دلالة بالنسبة اليها ، اذ أن الاطار الادبى ( أو الفنى ) غير متوفر  
لدينا » (١٧) •

والواقع أن « أرباب الفن الذين يحدثوننا عن الهاماتهم الخاطفة ،

---

(١٦) يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام ، ص ٢٤٣ •

(١٧) مصطفى سوييف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ١٧١ •

ينسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة ومحاولاتهم العديدة ، وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التي تدور حول المشكلة التي تشغل ذهنهم • وربما يفتنسون الإشارة الى هذه المحاولات الشاقة لكي يرفعوا من قدرهم ، وحرصا منهم على الا يطلعوا العامة على الوسائل المتواضعة التي يلجأون اليها في اخراج المعاني والافكار في زيتها النهائي» (١٨) •

لكن رغما من ذلك فاننا نقرر أن الصلة بين الاطار وبين الابداع صلة وثيقة لا ريب فيها ، فالشاعر يلزمه اطار شعري ، والرسام أو المصور يلزمه اطار يحصل عليه بكثرة تذوق الاعمال الفنية في مجال الرسم والتصوير ومشاهداته الموجهة لها ، والقصاص يلزمه اطار يكتسبه من كثرة اطلاعه في ميدان القصة ، واعادة الاطلاع الموجه لنفس القصص مرات ومرات ، والنحات يلزمه اطار يكتسبه من مشاهدة ودراسة أعمال فنية في مجال النحت ، والمران على النحت ، والموسيقى يحتاج الى اطار موسيقى يكتسبه من الانصات المرفه لأعمال موسيقية وتعلمها والتدريب عليها •• وهكذا • الا أننا يجب أن نلاحظ ما يلي :

١ - يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر في وقت واحد ، وذلك اذا كانت اطلاعاته وقراءاته متعددة طبقا لأوجه نشاطاته • وهذه الاطر العديدة قد تتضارب أحيانا اذا كانت في نفس القوة ، وتخص مستويات متقاربة من النشاط ، فالشخص الذي تعلم عدة لغات في مستوى واحد من القوة وفي نفس النشاط ، قد يضطرب تعبيره أحيانا ، وقد يكون

---

(١٨) يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام ، ص ٢٤٤ •

الاضطراب واضحا حينما يعبر بكلمة من لغة أخرى غير اللغة التي كان يتحدث بها منذ لحظة ، وقد يكون الاضطراب أشد خفاء حينما ينطق الكلمة بلهجة نطق كلمات من لغة أخرى • ولكن اذا قوى اطار لغة ما عن أطر اللغات الاخرى بشكل كبير ، فان مظاهر الاضطراب تقل وقد تختفى •

٢ - ان الاطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون في درجة عليا من القوة تفوق سائر الاطر • وعلى هذا النحو يكون الموسيقى بالمعنى الدقيق للكلمة ، شخصا يحمل اطارا موسيقيا أقوى من كل أطر التعبير الاخرى ، ويكون القصاص شخصا يحمل اطارا قصصيا أقوى من سائر الاطر الاخرى ، وبالمثل يحمل الشاعر اطارا شعريا أقوى من كل أطر التعبير الاخرى •• وهكذا • ووجود اطار اقوى عند فنان ما ، يعطو على الاطر الاخرى التي قد تكون موجودة عنده يجعله يحيل كل ما اكتسبه بقراءاته واطلاعاته ومشاهداته الى خدمة اطاره الاقوى ، فليوناردو كان يحيل كل بحوثه ومعارفه وقراءاته الواسعة واطلاعاته ومشاهداته في خدمة فنه في الرسم والتصوير ، وشوبان الموسيقى يتجه نفس الاتجاه ، فهو يقول « أحس انى انفعل لكل ما يقع في عالمنا هذا : الناس والسياسة والادب : فان ذلك يجد منفذا الى الخارج في صورة موسيقية • كل ما أراه في هذه الحقبة بارزا يجب أن أعبر عنه تعبيرا موسيقيا » (١٩) وكذلك كان كيتس يحيل كل قراءاته واطلاعاته في مجال الرواية والسياسة والمسرحية الى خدمة اطاره الاقوى في الشعر ، أعنى أنه كان يخرج كل ذلك في صور وقصائد شعرية ••• وهكذا •

---

(١٩) أنظر :

Ribot; T. La logique des Sentiments. Paris. 1920.

٣ - ان قولنا بأن عملية الابداع يوجهها الاطار لا يعنى القضاء على جوهر الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال ، ذلك لان الاطار من حيث هو كل منظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الاطار الذى أحمله انا مطابقا تماما للاطار الذى تحمله انت ، مهما حاولنا أن نقرب بين اطلاعاتنا الحاضرة ، فان حاصر الشخصية ليس منفصلا عن ماضيها ، انما هو جزء ذو دلالة معينة فى كل ، أضف الى ذلك أن للشخصية عدة جوانب أو عدة نواح للنشاط ، واذا استطعنا أن نتشابه فى بعضها فلا يمكن أن نتشابه فى كلها ، فالشخصية على الدوام لها مميزاتها الخاصة حتى فى أشد المجتمعات اثقالا على هذه المميزات ، فلا خوف اذا على الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال (٢٠) \* وهذا يعنى أن العناصر الموضوعية اللازمة لاكتساب الاطار من الخارج ، أى من ثقافة المجتمع وتاريخه ، لا يمكن أن تملأ العنصر الذاتى المتمثل فى الاختلافات بين ذاتيات الفنانين \*

٤ - ان فكرة الاطار يمكن أن تساهم فى حل وتفسير عدد من المشكلات الهامة :

أ ( فالاطار يمكنه أن يفسر لنا مسألة التشابه بين أعمال الفنان الواحد ، رغم محاولاته العديدة فى أن يلقي بذور الاختلاف بينها . ويقدم لالاند Lalande هنا مثالا دقيقا يبين لنا فيه هذا التشابه فيقول : قف عشرة مصورين حاذقين أمام منظر بعينه من مناظر الطبيعة ، يكن لك منهم عشر صور قيمة ، ولكنك لا تجد من بينها صورة تشابه الاخرى \* اصرف

---

(٢٠) مصطفى سويف : المرجع السابق ذكره ، ص ص ١٧٢ - ١٧٣ \*

الآن تسعة منهم ثم خذ العاشر وأطلب اليه أن يصور لك عشرة مناظر مختلفة على التتابع ، تجد صور هذه المناظر المتباينة تتشابه فيما بينها، كما تتشابه الاشياء المختلفة اذا حكيت بلغة واحدة ، أو كما يتشابه مشق الحروف في خط من يكتب بالعربية أو اللاتينية أو الاغريقية أو الروسية» (٢١) .

ان فكرة الاطار تفسر لنا هذا التشابه على أساس أن لكل فنان أسلوبه الخاص الذي يشيع في أعماله كلها ، والذي يميز شخصيته عن غيره ، بحيث يمكن الارشاد على أعمال فنان ما ( مصور مثلا ) حتى وان احتوت أعماله العديد من الصور ، كما يمكن فصلها عن أعمال غيره من المصورين الذين يكونون حاصلين على أطر مختلفة عن اطار الفنان الاول — والسر في أن أعمال الفنان الواحد تبدو متقاربة ومتشابهة ، أنها جوانب من عالم واحد محوره الفنان الذي صورها ، والحاصل على اطار خاص به .

ب ) والاطار يمكننا أيضا من تفسير وحدة الاسلوب بين مجموعة من الفنانين ، فيلاحظ في بعض المعارض ، أن بعض المجموعات من اللوحات ، تكون أشد تقاربا الى البعض منها الى الاخرى ، فالمجموعة الخاصة بهذا المصور تبدو أنها أقرب الى مجموعة ذلك المصور منها الى مجموعة مصور ثالث . وعلى هذا الاساس يقال أن الاولين يمثلان مدرسة أو اتجاهها واحدا مغايرا لاتجاه الآخر . والمدرسة الواحدة تقوم على

---

(٢١) لاند : محاضرات في الفلسفة ، ترجمة أحمد الزيات ويوسف كرم ، القاهرة ١٩٢٩ ص ٥٥ .

تشابه الاطر لدى اعضائها الى حد لا يتوفر بينها وبين الاطر لدى أبناء  
مدرسة أخرى •

ج ( وفكرة الاطار تمكنا ثالثا من حل وتفسير مشكلة أخرى وهى  
مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق ، والتي يمكن أن نضعها على النحو  
التالى : كيف أستطيع أنا أن أتذوق عملا فنيا لفنان لم أره وليس من أبناء  
مجتمعى ؟ الجواب على ذلك نستطيع أن نستمدّه من ملاحظة بسيطة ، فانك  
إذا تحدثت الى فقد لزمك أن تتحدث بلغة أفهمها والا فنحن لن نلتقى •  
ومعنى ذلك أن شرط التقائنا هو تحركنا داخل اطار واحد ، أو بعبارة  
أخرى أن يكون فعل التعبير عندك منظما باطار مشترك بيننا الى حد ما ،  
فتذوقى لأعمال الفنان لا يكون تاما الا بأن ادرك ما يعنى هو بالضبط •  
لقد أبدع هو هذا العمل ، وله دلالة معينة عنده وكلما اقتربت دلالاته  
عندى من هذه الدلالة ، كان تذوقى له أتم وأعمق ، ومن ثم يقال أن  
المتذوق يلزمه أن يبذل من الجهد ما يكاد يكافئ جهد الفنان ، حتى يتم  
تذوقه لعمل الفنان (٢٢) •

هـ — ان الاطار اللازم للفنان ، لا يمكن اكتسابه الا بعملية تذوق  
منظمة تنظيما خاصا ، وموجهة توجيهها معينة ، وبالتالي تكون لها دلالة  
خاصة عنده ، فمحصول الخبرة لا يتراكم على أساس شدة الذكريات  
ومدتها بل على أساس علاقته بالعملية كلها كما لاحظ ذلك لفين  
Lewin. K. (٢٣) ومن هنا فان قراعتى لاحدى القصص أو احدى

---

(٢٢) مصطفى سوييف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ص ١٧٤ -

• ١٧٥

23 — Lewin; K. A Dynamic theory of Personality. New York  
1935. P. 55.

القصاصد ، أو مشاهدتي لأحد الصور لأبد أن تترك لدى أثرا مختلفا لما تتركه عند غيرى من القصاصين أو الشعراء أو المصورين الذين يقرأونها أو يشاهدونها باتجاه منظم وخاص ، ونستطيع أن نقرر أن هذا الاتجاه الخاص يكون له أثره الفعال في جعل هذا الاطار منتجا ، في حين أن الاطر التي يحصل عليها غير الفنانين من تذوقهم تكون غير منتجة •

٦ - وعلاوة على ذلك كله فإن المران الذى يمارسه الفنان من حين لآخر للتعبير في حدود الاطار لأبد أن يساهم في تنظيم هذا الاطار أيضا ، وبالتالي في زيادة قدرته ، لانه كلما كان الكل أكثر انتظاما ، كان أقوى أثرا • وفي النماذج التي ذكرناها وفي غيرها التي لم نذكرها ما يؤكد ذلك ، فقد كان ليوناردو يتمرن في مرسوم أستاذه فيروكيو ، وكم من الاعمال قام بها في مجال الرسم والتصوير ، ثم ألغاه أو أفسدها ، لأنها لم تكن الا للمران ، ثم كم من المران قام به على استخدام الآلات أو الالوان في أعمال كان المقصود منها المران وحسب ، ثم كم من المرات قلد وحاسكى أعمال الآخرين • • وهكذا • كما أن توفيق الحكيم كثيرا ما كتب وكتب ومزق ، بل أنه يعترف بأن ما مزقه كان عشرة أضعاف بالنسبة الى ما أبقاه ، وهو يعترف بأن ما مزقه لم يكن الا للمران يقول الحكيم « وبعد ذلك كله أنكبت أكتب وأكتب مخطوطات • • كان مصيرها كلها التمزيق ان ما جعلتك تقرأه منها • • لا يوازي جزءا من عشرة أجزاء مما أخفيته عنك ، وأنتهيت الى تمزيقه قبل أن تطلع عليه عين • • وغير ذلك كم من الفصول التمثيلية كتبت ومزقت (٢٤) • • كذلك كثيرا ما كان كيتس يكتب ويمزق ، أو يكتب ويشطب ، ويقال ان شكسبير مضى فترة المران على

---

(٢٤) توفيق الحكيم : زهرة العمر •

استخدام الشعر المرسل مهتديا بهدى مارلو C. Marlow • والواقع أن الانتاج المبكر للفنان يعتبر ضربا من التمرين يعده للانتاج الناضج اذا قارنا بين درجة استقرار الاسلوب في كلا الانتاجين • ويمكن أن نلمس أهمية المران وأثره في رسوخ الاطار وتقويته في فن الرقص أو الباليه على وجه خاص ، حيث تظهر المقارنة بين حركات المبتدىء وحركات المدرب في الرقص على درجة كبيرة من الاتزان عند الثانى ، بينما لا تتضح عند الاول •

ولكن ما هو الفرق بين الاطار عند الفنان وبين الاطار عند المتذوق العادى ؟ نجيب بأن الاطار عند الفنان المبدع أقوى منه عن الاطار عند المتذوق وكذلك أكثر تنظيما وتوجيها وذا دلالة خاصة عنده ، ولكن الابداع الفنى لا يكتفى بهذا التمييز ، ومن ثم فيجب أن نقول أن « مهمة الاطار كعامل نوعى فى عبقرية الفنان ، سواء كان شاعرا أو ادبيا أو رساما أو موسيقيا ، لا تتضح الا بأن نضع هذا الاطار فى بناء شخصية تعانى توترا دائما من ضغط الحاجة الى النحن ، فان مثل هذه الشخصية التى تبدو مدفوعة الى استعادة النحن لابد منها كأرضية يقوم فوقها الاطار المبدع ، بحيث يعين الاطار الطريق الى هذه الاستعادة (٢٥) •

ولعل هذا القول يتفق مع ما قررناه من قبل من أن عملية الابداع الفنى ينبغى أن تفسر على أساس موضوعى ذاتى ، فالاطار المنظم ذو الدلالة الخاصة والخاص بذاتية فردية ، أى شخصية معينة ، مكتسب من المجتمع وثقافته وتاريخه ، أى من عناصر موضوعية خارجية ، وهو يجد

---

(٢٥) . مصطفى سوييف : الاسس النفسية للابداع الفنى • ص ٧٩ •

نفسه مرة أخرى محتاجا الى استعادة النحن الخارجى اذا عانى توترا أو اذا انفعل بالاحداث فتوتر ، أى يجد نفسه محتاجا لعناصر موضوعية خارجية غير ذاتية. حينئذ يحدد الاطار ويعين الطريق الى هذه الاستعادة عن طريق الشعر أو القصة أو الموسيقى أو الرسم أو التصوير أو النحت حسب نوعية الاطار لدى كل فنان ومن هنا نفهم لماذا تتمايز الفنون ؟ ولماذا يختلف فنان عن آخر فى اتجاهه الى هذا النوع من الفن دون ذاك؟ ولماذا يكون هذا شاعرا ، وذاك قصاصا •• الخ ، ولماذا يتجه فنان الى فن القصة بينما يتجه آخر الى فن التصوير •• وهكذا • وتبدو أهمية فكرة الاطار القصوى هنا فى أنها الفكرة الوحيدة التى تفسر سبب تباين واختلاف الفنانين فى نوع الفن الذى يتجهون اليه ، وهى النقطة التى فشلت جميع النظريات السابقة فى بيانها وتفسيرها •

سنحاول الآن بعد أن عرضنا تفصيلا لفكرة الاطار فى ضوء موقفنا الموضوعى الذاتى ، أن نبين معالم رأينا فى تفسير مشكلة الابداع الفنى فى نطاق هذا الموقف ذاته •

نحن نرى أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة انفعالية صانعة ، تعيش فى بيئة ذات مضمون ثقافى تاريخى اجتماعى ، تتبادل معها الاثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة ، من خلال اطار نوعى اكتسب مضمونه من الخارج • ومعنى قولنا أن شخصية الفنان المبدع لها سمات العقل والانفعال والصنع أو الاداء ، أنها تتمتع بعقل ونفس حواس ، فلولا وجود العقل والحواس لما استطاع الفنان أن يكتسب الاطار بملاحظاته وقراءاته واطلاعاته الموجهة المنظمة ، ومرانه الذى يحقق استقرار اطاره وتقويته • ولولا انفعال النفس ما استطاع الفنان أن يتوتر وينفعل ويفقد

توازنه ، مما ينجم عنه محاولته استعادة التوازن بلجوئه الى النحن والى الخارج • ولولا الحواس ما استطاع الفنان أن يحقق ابداعه فى مادة ، أو ينفذ الهاماته فى أنغام أو تشكيلات أو أقوال أو احجام تسمع أو ترى أو تقرأ ، بحيث يتذوقه الغير من ناحية ، ويحقق للفنان توازنه من ناحية أخرى عن طريق استعادة لنحن •

الا أننا نود أن نؤكد فى الوقت نفسه أن أفكار الفنان ليست فطرية فيه ، ولا كامنة فى عقله ، ولا يوحى اليه بها من قوى خفية أو غيبية وأن أفكار الفنان مكتسبة من المجتمع بثقافته وتاريخه ، ومستقاة من الواقع التاريخى والسوسولوجى • فإذا ما كون بالاكتساب عدة أطر ، فان هذه الاطر لم تأت الا نتيجة لقراءاته ومشاهداته ، اذا تفوق اطار من بين تلك الاطر فان هذا التفوق انما يرجع الى توجيه وتنظيم قراءات واطلاعات ومشاهدات الفنان الخارجية فى نطاق هذا الاطار الذى قوى وتفوق على سائر الاطر الاخرى ، حينئذ يتم التدريب والمران بحيث يؤدي الى انتظام الاطار وزيادة رسوخه ومتانته ، وبحيث تصبح سائر الاطر الاخرى فى خدمة هذا الاطار الاقوى •

ونود أن نؤكد من جهة ثانية أن انفعالية الفنان وتوتره النفسى ليست نتاج باطنه ، أو ذاتيته المخلقة عليه ، ولكنها نتاج واقع خارجى خصب زاخر بالاحداث والافعال والاقوال • وهنا يجد الفنان نفسه فى توتر واختلال اتزان نتيجة انفعاله بالواقع الخارجى ، فيعبر عما انفعل له تعبيراً موسيقياً أو أدبياً أو شعرياً أو على هيئة رسم أو صورة أو نحت حسب الاطار النوعى الذى اكتسب مضمونه من الخارج أيضاً على نحو ما بينا • والنص الذى ذكرناه عن شوبان مفيد هنا ، هو ذلك النص الذى

يقول فيه شوبان « احس أنى أنفعل لكل ما يقع فى عالمنا — الناس والسياسة والادب — فان ذلك يجد منفذا الى الخارج فى صورة موسيقية كل ما أجده بارزا فى هذه الحقبة يجب أن أعبر عنه تعبيرا موسيقيا » . وكيثس الشاعر كان يعبر عما انفعل به تعبيرا شعريا ، وليوناردو الرسام والمصور كان يعبر عما انفعل به من الطبيعة والناس بالرسم والتصوير وهكذا .

ونود أن نؤكد ثالثا أن صناعة الفنان ، أى تحقيقه لابداعه الفنى ، يستعيد به الفنان النحن ، فيعاد اليه اثرانه . وأن هذه الصناعة تكون محددة باطار نوعى ، هو بدوره مكتسب فى مضمونه من الخارج هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالانتاج الفنى حيثما يكون يشبع حاجة استيطيقية اجتماعية ، حيث تندفع جماهير المتذوقين فى التزود والاطلاع على تلك الاعمال الابداعية ، فيروى ظمأهم ، وتشبع حاجة اجتماعية طالما انتظروها كنتاج تفاعل مكونات ثقافية أو اجتماعية أو اقتصادية أو تاريخية أو سياسية ، عاشت فى أعماق ثنائياهم ، وترقبوا بطلا منتظرا يؤلف بين هذه التفاعلات فى ابداعات فنية ، فجاءهم الفنان العبقرى وصاغ لهم ما يحتاجون اليه فى عمل استيطيقى ، من خلال اطاره النوعى على حسب ما ذكرنا .

ولكن ما الذى نعنيه مما أكدناه فى أولا وثانيا وثالثا، ان ما نعنيه بالضبط هو تلاحم وتداخل الذات بالموضوع ، تشبع الداخل بالخارج ، واتحادهما معا بشكل يتعذر معه : فصل الذات عن الموضوع ، أو ابعاد الخارج عن الداخل أو بتر الشخصية عن المجتمع ، أو فصل المجتمع عن الذات المبدعة . وهو نفس القول الذى عنيناه حينما قلنا من قبل أن موقفنا الذاتى

الموضوعى لا يعنى اضافة الذات الى الموضوع ، أو الموضوع الى الذات ،  
كما نضيف قطعة الى قطعة •• انه موقف تفاعل تام ، واندماج كامل لا  
يعتريه أى انفصال أو تمزق •

والآن هل يستطيع موقفنا هذا أن يقدم لنا تفسيراً كاملاً شاملاً  
لعملية الابداع الفنى ؟ وهل يستطيع أن ينجح فيما فشلت فيه النظريات  
الاربع السابقة ؟ ان الامر لن يكون واضحاً تماماً الا بعد أن نجيب عن  
موقفنا ذلك على الاسئلة الاربعة التى فشلت النظريات المفسرة للابداع  
الفنى فى الاجابة عليها اما كلها واما بعضها • فاذا استطاعت اجابتنا — من  
موقفنا — أن تتناول بوضوح وتماسك نسقى كل جزئيات تلك الاسئلة  
الآنفة وأن تجيب عليها ، فلقد نجحت اذن فيما فشلت فيه النظريات  
الآنفة •

ان السؤال الاول الذى وجهناه سابقاً ، ونعيد توجيهه الآن لكى  
نجيب عليه طبقاً لموقفنا الخاص يدور حول منبع الابداع الفنى  
وصيغته : ما هو منبع الابداع الفنى ، أو من أين تأتى للفنان المبدع صورة  
ابداعاته الفنية ؟ ان حصيلة اجابات النظريات السابقة على هذا السؤال  
تأدينا منها الى : رفض كامل لاجابة نظرية الالهام أو العبقرية ، ونقص فى  
اجابة أنصار النظرية العقلية من حيث أنها أهملت مسألة أصل الافكار ،  
أى مسألة من أين تأتى للعقل أفكاره ، ونقد لاجابة النظرية  
السوسيولوجية من حيث تحدثهم عن خرافة أو وهم اللاشعور الجمعى أو  
العقل الجمعى • ورفض لاجابة النظرية السيكلوجية من حيث أنها رأت  
منبع الابداع الفنى فى جانب حالك من الانسان هو اللاشعور الشخصى  
عند فرويد واللاشعور الجمعى عند يونج • علاوة على أننا وجدنا أن

اللاشعور — شخصيا كان أم جمعيًا — ليس أكثر من وهم أو فرضية خاطئة لا سند لها من واقع أو علم • أما اجابتنا نحن على نفس هذا السؤال فهي :

ان منبع الابداع الفنى هو شخصية الفنان ككل وكوحدة دينامية متفاعلة مع بيئة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية ، فشخصية الفنان ذات الخلفية الاجتماعية والتاريخية هي التى ينبع عنها الابداع الفنى • ولقد بينا من قبل أن تلك الشخصية تحوى عقلا يكتسب اطاره الفنى من حيث المضمون من الخارج ، ونفسا تتفعل وتتوتر بأحداث وأقوال ووقائع خارجية ، وحواسا تساعد عقل الفنان على اكتساب مضمون اطاره من جهة، وعلى تنفيذ ابداعاته فى حدود اطاره المكتسب من جهة أخرى • بشرط أن نعلم أن بين عقل ونفس وحواس الفنان وبين بيئته ومجتمعه تفاعل دينامى لا ينفصل ، ولا يمكن بتره أو قسمته أو تجزئته •

وحيثما نحدد منبع الابداع الفنى على هذا النحو ، فاننا فى الوقت نفسه نعى أن هذا المنبع ليس هو الوحي أو القوى الالهية أو الاسطورية كما قررت ذلك نظرية الالهام أو العبقرية ، وليس هو العقل المغلق على ذاته الذى لا يتفاعل مع النفس والحواس والخارج كما قررت ذلك النظرية العقلية ، وليس هو العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى كما قررت ذلك النظرية الاجتماعية والذى رأينا أنهما ليسا أكثر من مجرد وهمين لا سند لهما من واقع أو علم ، وليس هو اللاشعور الشخصى أو الجمعى كما ذهب الى ذلك فرويد ويونج • ان منبع الابداع الفنى عندنا ليس هذا ولا ذاك ، وانما شخصية الفنان ككل متفاعل ، ووحدة لا انفصام فيها ولا انقسام ، بشرط الا نغفل الابعاد التاريخية والاجتماعية للشخصية ،

فحينئذ لا يكون عقل تلك الشخصية منعزلا في برج ذاتي ، مغلقا على نفسه ، دائرته ، مستقلا عن وجدان الفنان وحواسه وعالمه ، ولا تكون نفس الفنان أيضا منفصلة بذاتها ، متخبطة في جيشان باطني ، يدور في جانب مظلم حالك : هو مرة لا شعور شخصي ، وأخرى لا شعور جمعي وغير ذلك من الأقوال التي لا تستند الى علم أو واقع ، ولا تكون حواس الفنان ، مندفعة في آلية خالصة ، تعمل في خواء ، وتصنع في تخبط ، لا يضاء بنور عقل استمد مضمون اطاره من الخارج ، ولا تكتسى بألوان نفس انفعلت بوقائع وأحداث وظواهر خارجية ، ولا تخضع لامكانيات تشكيلات أو تطويغات المادة في ابداع فني .

والسؤال الثاني الذي وجهناه الى النظريات السابقة ، ونوجهه الآن بنصه الى موقفنا الخاص هو : ما هي علة الابداع الفني ؟ ولقد رأينا أن نقدنا لاجابات النظريات السابقة على هذا السؤال قد انتهى الى : رفض لاجابة نظرية الالهام أو العبقرية ، ونقص في اجابة النظرية العقلية ، ونقد للنظرية السوسولوجية ، ورفض لاجابة فرويد ويونج . أما اجابتنا نحن على نفس هذا السؤال فهي :

ان علة الابداع الفني تكمن في — نظرنا ومن موقفنا — أن الفنان يعاني انفعالا أو توترا ازاء أحداث أو وقائع أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو مشاهد جمالية أو أعمال فنية وكتابات أو أقوال تدور حول تلك الأحداث أو الوقائع أو الظواهر أو المشاهد أو الأعمال ، تثير نفسه وتوتر وجدانه ، تكون هي السبب أو العلة في دفعه — الى الابداع الفني ، وفقا لاطاره الذي اكتسب مضمونه من قبل . ويجب أن نلاحظ هنا أن توتر الفنان وانفعاله — علة الابداع الفني عند الفنان —

يختلف عن توتر وانفعال الانسان العادى ، ففى الحالة الاولى يؤدى التوتر أو الانفعال الى الابداع ويكون سببه وعلته ، وفى الحالة الثانية يمر التوتر أو الانفعال دون ما أبداع ما • والسبب هو وجود الاطار القوى عند الاول ، وعدم وجوده ، أو وجوده بصورة ضئيلة غير ناضجة عند الثانى • وهنا يكتفى الثانى اما بتذوق ابداع الاول واما باظهار ألمه أو سروره أو التعبير عن انفعاليته فى صورة أقوال أو افعال لا ترقى الى درجة الابداع •

ها هنا نفهم أن علة الابداع لا يمكن أن تكمن فى سبب أسطورى خفى أو غيبى ، يفر من كل ملاحظة ، ويهرب من كل تجربة ، كما ذهبت الى ذلك نظرية الالهة أو العبقرية • ولا يمكن أن تكمن فى احساس العقل بوجود مشكلة تتطلب حلا ، مع القول بأن هذا الاحساس وذاك الحل يكونان داخل العقل لا خارجه ، كما رأت ذلك النظرية العقلية ، فليس ثمة حوار عقلى بحث ، يكون هو العلة والمعلول معا ، هو الدافع وهو الابداع فى نفس الوقت ، هو الاحساس بمشكلة وهو الحل فى الآن نفسه • كما أن تلك العلة لا يمكن أن تكمن فى المجتمع ، بحيث يكون المجتمع هو المبدع وعلة الابداع وموضوع الابداع فى نفس الوقت كما تصورت ذلك النظرية السوسيولوجية ، ان علة الابداع الفنى سؤال يجب ألا يوجه الى المجتمع وانما يوجه الى شخصية فردية محملة ببذور الفتن ، وحاصلة على اطار نوعى خاص بها ، تتوتر وتفقد اتزانها ، لسبب خارجى ، فيدفعها ذلك التوتر وفقدانها للاتزان ، الى الابداع فى نطاق محدد • واذا فهمنا ذلك فهمنا فى نفس الوقت كيف كانت اجابة أنصار النظرية الاجتماعية عامة غير محددة ، غامضة غير واضحة ، هلامية غير دقيقة • كما أن علة الابداع الفنى لا يمكن أن تكمن فى ضغط مركب أو ديب على الفنان من جهة ، وفى

ضُغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان الى أن يجد فى الفن وسيلة لاشباع رغباته الخيالية ، كما ذهب الى ذلك فرويد اذ يحق لنا أن نسأل فرويد هنا لماذا ضغط مركب أوديب بالذات ؟ ولماذا يضغط الواقع الخارجى على الفنان كقوة مضادة لضغط مركب أوديب وحده ؟ وكيف أثبت فرويد ذلك ؟ ألا يوجد فى الواقع الخارجى أيضا مشاكل أو ظواهر أو نظم اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو فنية أو طبيعية قد تثير انفعال الفنان ، وتكون السبب فى توتره وانفعاله وبالتالي فى دفعه الى الابداع الفنى ؟ وألا يمكن أن يوجد مركب آخر يستعمل فى الضغط غير مركب أوديب ؟ ثم هل يوجد مركب أوديب فعلا ؟ ثم لماذا لا يكون ابداع الفنان غير ناجم عن ضغط مركب أوديب على الفنان وعن ضغط مضاد من الواقع عليه ؟ وما المانع فى أن تكون علة الابداع الفنى معبرة عن حاجة اجتماعية أو تاريخية أو اقتصادية أو سياسية .. الخ ، فيتقدم الفنان باطـاره النوعى الخاص به ، بعد أن يفقد اتزانـه بسبب انفعاله وتوتره الى تقديم هذه الحاجة فى شكل ابداعى استيطيقي ؟

كما أن علة الابداع الفنى لا يمكن أن تكمن أيضا فى تقلقل المـلاشعور الجمعى ، وفى فترات الازمات الاجتماعية بالذات ، كما ذهب الى ذلك يونج . ذلك لان فكرة لاشعور جمعى هى فكرة وهمية أو خرافية لا وجود لها كما أسلفنا القول . ثم لنا أن نسأل يونج أيضا ولماذا فى فترات الازمات الاجتماعية بالذات ؟ ألا يمكن أن يبدع الفنان فى فترات الاستقرار النسبى ؟ ألسنا نجد كثيرا من الابداعات قد تم تحقيقها فى فترات أبعد ما تكون عن القلقـلات والازمات الاجتماعية ؟

يبقى بعد ذلك تفسيرنا صامدا ازاء هذا كله ، وهو أن الفنان ، وهو

حسب رأينا شخصية متكاملة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية وذات اطار نوعى تم اكتساب مضمونه من الخارج ، يثيره الواقع الخارجى بكل ما فيه من ظواهر ووقائع ونظم وأحداث : قد تثيره فكرة أو اوحة أو قصة أو لحنا أو نحتا أو مقالة أو شعرا ، وقد يثيره حدث تاريخى أو فعل سياسى أو خلل اقتصادى أو عمل حربى ، وقد يثيره منظر طبيعى أو تكوين صناعى أو اختراع علمى ، وقد تثيره ظاهرة دينية أو دعوة قومية أو فكريا مستوردا أو نظرية جادة • وقد تثيره عاطفة حب لام أو لوالد أو لابن أو لحبيبة أو زوجة أو وطن •• ان كل ذلك وغيره مما يرى أو يسمع أو يقرأ ، أو يحدث أو يتم ويتغير • الخ يؤثر فى الفنان المبدع ، فينفعل ويتوتر ويفقد اتزانه ، ويكون ذلك سببا أو علة تدفعه الى الابداع ، فى نطاق اطاره النوعى الخاص به •

أما السؤال الثالث الذى وجهناه الى النظريات الآنفة ونوجهه الآن الى موقفنا الخاص ليحيب عليه فهو : كيف تحدث عملية الابداع الفنى ؟ لقد انتهى نقدنا لاجابات النظريات السابقة على هذا السؤال الى أن جميع هذه النظريات قد فشلت فى بيان كيفية حدوث عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها : فلقد اقتصرت نظرية الالهام أو العبقرية على وصف لحظات الالهام المفاجئة وصفا أسطوريا خرافيا • وأهملت تماما وصف أى لحظات أخرى هى لحظات ما قبل الالهام وما بعده • كذلك أهملت النظرية العقلية مسألة أصل الأفكار الابداعية ، ولم تتحدث عن وصف لحظات ما بعد الالهام من آداء أو تنفيذ • أما النظرية الاجتماعية فكان وصفها قاصرا : فهى لم تبين كيفية صدور الفكر الابداعى عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى — اذا كان لهما وجود — كما أنها اغفلت وهى تصف لحظات الآداء أو التنفيذ ، تنوعات الفنون واختلافها من فنان الى

آخر ، فجاء وصفها لهذه اللحظات عاما غير محدد ، وغير دقيق • أما النظرية السيكلوجية فلقد اقتصرت في وصفها لعملية الابداع وحدوثه على فكرة التسامى ( فرويد ) وعلى انسحاب اللبيدو وارتداده الى الذات والاعتماد على الاسقاط والحدس ( يونج ) مع ما في قولهما هذا من قصور وجهنا اليه النقد المناسب ، وذلك بالاضافة الى أنهما لم يتحدثا اطلاقا عن وصف لعنصر الأداء أو التنفيذ •

فشلت اذن النظريات الاربع في تقديم اجابة كاملة شاملة على سؤالنا المطروح : كيف تحدث عملية الابداع الفنى ؟ أما اجابتنا نحن ومن موقفنا الخاص على نفس هذا السؤال فهى :

ان الفنان يعانى قبل الوصول الى لحظات الالهام ، من مجهود متواصل ومنظم ، يبذله في سبيل اكتساب مضمون اطاره • وربما بدأ هذا المجهود في سنى حياته الاولى •• انه يشاهد ويلاحظ بتوجيه خاص ، ويدرس ويقرأ ويطلع ، ويسمع ويرى ويتذوق بأبعاد متعددة ، لا يفتن اليها الرجل العادى ، وهو كثيرا ما يتمرن : فيكتب ويمزق •• أو يرسم ويطمس ما رسمه •• أو يقيم شكلا ويهدمه •• أو لحنا ويلغيه •• وهكذا • ومرة تلو أخرى يوضح اطار معين لديه ، ويتفوق هذا الاطار على غيره ، حتى تصبح سائر الاطر خاضعة اليه ، وموجهة نحو خدمته • والفنان حينما يكتسب مضمون اطاره على هذا النحو ، فانه لا يكتسبه بالعقل وحده ، أو من داخل العقل وحسب ، انه يكتسبه من الخارج بمساعدة الحواس : فالعين هى التى ترى أو تقرأ ، والاذن هى التى تسمع ، واليد هى التى تلمس •• وهكذا ، فهى اذن التى تقدم المادة الى العقل ، أو الاحساسات له ، ولولاها لاصبح خاويا خاليا من أى محتوى أو مضمون

وفى نفس الوقت فان العقل هو الذى يوجه العين أو الأذن أو اليد الى هذا الذى تسمع بارهاف ومن عدة أبعاد وهذا الذى تعقل ، الى هذا العمل أو ذاك •• حسب ما يرتأيه فى خدمة اكتساب مضمون اطاره • والعقل أيضا هو الذى يحدد الاتجاه ، وينوع الابعاد ، ويفكر فى الاسلوب ، أو فى المنهج ، أو فى التناسق أو فى غيرها من عناصر يراها ضرورية فى اكتساب مضمون اطاره • والعقل هو الذى يهتم من العمل الفنى بخواص وأسس وأبعاد قد لا تهتم عقل الرجل العادى • ولا شك أن نفس الفنان فى نفس الوقت الذى يحس محسوساته ويفكر فيها — تتفعل بهذا كله : فتتقف من هذا العمل أو ذاك موقف الرفض أو القبول ، الاستحسان أو الاستهجان الميل اليه أو النفور منه ، الرضا أو عدم الرضا ، السرور أو الحزن •• وهكذا ، وما نريد أن نؤكد هنا هو أن النفس لا تعمل فى واد ، بينما يعمل العقل فى واد ثان ، وتعمل الحواس فى واد ثالث •• فكل فكرة تثير النفس تأتى عن طريق الحواس ، أو كان قد تم اكتسابها بواسطة الحواس من قبل ، وانفعال النفس يثير الفكر بدوره ، ويدفع الحواس أو يغير من معالم الجسم ، وحينما تعمل حاسة يتواكب مع عملها هذا فكر ووجدان ، فهذا الذى يشاهد بعينه عملا فنيا ، ينفعل معه بوجدانه ، ويفكر فيه بعقله من عدة أبعاد فكرية فى نفس الوقت •

ان شخصية الفنان اذن شخصية كلية متفاعلة ، وأصل فكرها وانفعالها واحساساتها هو الواقع الخارجى ذو الابعاد التاريخية والاجتماعية • وتلك الشخصية الكلية المتفاعلة مع ذاتها ومع خارجها فى نفس الوقت تحتاج الى جهد كبير، ودراسة معمقة ، ومران مستمر فى سبيل اكتساب مضمون الاطار الخاص بها ، فاذا ما رسخ هذا الاطار ، استطاع الفنان ، أن يبدع وينتج فى حدود ذلك الاطار ووفقه •

وحيثما يكتسب الفنان مضمون اطاره النوعى ، ويرسخ لديه على النحو الذى بيناه،والذى قد يحتاج الى أعوام طويلة من الجهد والدراسة والماران ، تثيره بعض الاحداث أو الظواهر أو الوقائع التى تحدث فى عالمه فى كل يوم • فينفع ، ويتوتر انفعاله ، ويفقد اتزانه بسبب توتره ، وهنا يندفع نحو تحقيق ابداعه الفنى ، لعل هذا الابداع يحقق له استعادة النحن ، واستعادة توازنه ، ويزيل توتره وانفعاله • وينبغى أن نلاحظ — قبل أن نمضى فى وصفنا للحظات الالهام ثم لحظات الأداء والتنفيد — أن الانفعال يختلف من فنان لآخر ، بل ومن فترة الى أخرى عند الفنان الواحد ، حسب اختلاف التجارب وتباين التأثير ، بحيث يمكننا أن نتحدث عن انفعال سطحى وآخر عميق ، أو عن انفعال بالغ وآخر ضئيل • ولما كان التوتر ناجما عن الانفعال ، فيوجد أيضا توتر سطحى وآخر عميق أو توتر بالغ وآخر ضئيل • كذلك يوجد اختلال اتزان بسيط وآخر عميق، أو اختلال اتزان بالغ وآخر ضئيل ، باعتبار أن اختلال الاتزان ناجم عن الانفعال والتوتر • ويكفى أن نذكر الآن أن اختلال الاتزان العميق والبالغ قد يؤدى الى صعوبة عودة الاتزان الى شخصية الفنان ، أو تأخر هذه العودة لفترة طويلة من الزمان فى بعض الاحيان •

يؤدى الانفعال الى التوتر ، والتوتر الى اختلال الاتزان ، ويؤدى اختلال الاتزان الى محاولة اعادته ، أو الى تخفيض التوتر والاختلال على الاقل ، ها هنا يجد الفنان نفسه مدفوعا — لاستعادة توازنه واستعادة النحن — الى أن يبدع ابداعا فنيا ما ، لكن هذا الابداع لا يمكن أن يتحقق الا بمرور لحظات أخرى تسمى بلحظات الالهام •• ها هنا نجد الفنان وقد اعتصرته التجربة عصرا ، وانفعل بها أيما انفعال ، فأصابه خلل اتزان ظاهر ، يحاول أن يجد فكرة جديدة ، هى فى الوقت نفسه

أبداعا جديدا ، فيجهد فكره ، ويعمل عقله ، فترة قد تطول أو تقصر ، ولكنها على أية حال مشوبة بانفعال وتوتر واختلال اتزان وتفكير عميق وقد تخرج له نتيجة تفكيره الطويل عدة الهامات يختار من بينها الهاما ، يرتاح اليه ، ويعجب به ، وقد يخرج له الهاما واحدا يراه موفقا ، ومعبرا عن ما يطلبه ويتمناه ، وهذه الالهامات كلها تكون بمثابة أفكار جديدة تقدم حلا لمشكلة ، أو رأيا في مسألة ، أو تعبيرا لظاهرة ، أو تجسيدا لفكرة ، أو تشكيلا لخطوة ، أو لحنا لمعنى ، أو صورة لمستقبل • • وهكذا • وكون هذه الافكار جديدة لا يعنى أنها حرة تماما ، أو غير مقيدة بقييد ، أو لا مشروطة تماما ، ان هذه الافكار الجديدة تكون مشروطة بإطار الفنان ، ومقيدة بنوعية هذا الاطار •

نعم قد لا يوفق الفنان في الحين في الحصول على الهام ما • • وقد يترك — ظاهريا — ما انفع به وفكر فيه ، وقد يظن أن تركه هذا أصبح نهائيا ، بل قد يتوجه الى نوع آخر من النشاط العادى أو الفنى ، ولكن الحقيقة أن انفعاله وتوتره واختلال اتزانه السابق ، لا زال موجودا بداخله ، وفكره لا زال يعمل بصورة قد لا يشعر بها هو ، أو قد يشعر بها ، ولكنه يبدى نفوره من تفكيره ، ظنا منه بعدم جدواه • ها هنا وعلى حين غرة ، يأتيه الالهام المناسب ، كأنه مفاجيء ، وكأنه فوري ، وكأنه وليد لحظة خاطفة بارقة ، لا مقدمات لها ولا خلفيات • ولو فكر قليلا في الهامه الذى قد يستحوذ على الانا بقوة ، لعلم أن ما رآه مفاجئا لم يكن الانتاج تفكير طويل ، واختلال اتزان عميق ، وأن ما وجدته خاطفا ليس الا ثمرة رأسمال تجمع لديه تدريجيا ، وأن ما أعتقده فوريا ليس الا وليد مقدمات بطيئة سابقة • هذا من جهة ومن جهة أخرى فان الهامات الفنان لا تكون أبدا مفاجئة وفورية وخاطفة بدون مقدمات وحسب بل انها تكون

محددة بحدود اطاره النوعى الخاص ، ومتوقفة عليه ، ومشروطة به ،  
فالهامات الشعراء غير الهامات المصورين ، والهامات الموسيقيين غير الهامات  
القصاصين ، فالموسيقى الملهم يسمع الهامه فى أنغام وألحان ، بينما يرى  
المصور الهامه فى صور وأشكال •• وهكذا •

ونود أن نؤكد هنا أن نشاط الفنان الهادف الى خفض التوتر واعداد  
الاتزان وانتاج الابداع فى نهاية الامر يكون مدفوعا بضغط جهاز أشد  
اتساعا من شخصية الفنان وهو جهاز النحن ، ذلك لان اختلال اتزان  
شخصية الفنان ككل ، واندفاعه الى تحصيل اتزان جديد يعنى اختلال  
الصلة بينه وبين النحن ، واندفاعه فى نفس الوقت الى اعادة هذه الصلة  
على أسس جديدة مبتكرة ، تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الاطار •  
ومن هنا كان العمل الفنى ذاتيا وموضوعيا ، أو فرديا واجتماعيا فى وقت  
واحد • فهو تنظيم لتجارب فردية فى سياق اطار يكتسب مضمونه من  
المجتمع •

ونود أن نؤكد أيضا هنا أيضا أن هذا الاطار النوعى الخاص  
بالفنان ، يعانى هو الآخر — وهو بازاء ابداع ما — من بعض التغيير ،  
بحيث يمكن أن نقول أن فعل الابداع يعتبر — من وجهة ما — اعادة تنظيم  
للاطار بعد أن تسربت اليه تجربة جديدة • ومعنى هذا ان الفنان وهو  
يبدع فى حدود الاطار ، الذى اكتسب مضمونه من الخارج ، وأصبح  
راسخا لديه ، تثريه باستمرار تجربة جديدة ، وتغيره دائما لمحات تفكيره  
فى ابداع جديد •

والمهم الآن هو وصف لحظات ما بعد الالهام : هذا فنان حصل على  
الهام ما ، فهل يجبس الهامه فى ذاته ، ويغلق عليه فكره ووجدانه ؟ انه

لو فعل ذلك لما استعاد توازنه ، ولما استعاد النحن بالتالى ، ولظل الهامه يدور فى دائرة الذات وحدها • كما قدرت ذلك نظرية الالهام أو العبقريّة والنظرية العقلية والنظرية السيكلوجية • يدرك الفنان اذن أن عليه أن يقبل على مرحلة أخرى هى مرحلة الآداء أو التنفيذ أى مرحلة تحقيق الهامه أو صنعه أو تنفيذه • وهو يعلم أنه لكى يقبل على مرحلة التحقيق أو الصنع أو التنفيذ ، لابد له أن يستخدم حواسه من جهة ، وأن يستخدم مادة يشكل فيها الهامه من جهة ثانية ، وأن تكون الحواس المستخدمة والمادة اللازمة محددة بحدود اطاره النوعى من جهة ثالثة • بمعنى أن اطاره النوعى يتطلب حواسا محددة ومواد معينة تمكنه من أن ينفذ الالهام أو يحققه فى الخارج • وعلى هذا النحو يبدأ الفنان لحظات الآداء أو التنفيذ ، فحين يسيطر عليه الهامه ، يندفع لسانه كى يغنى أو يتحدث ، وتندفع يده كى تكتب أو ترسم أو تصور أو تتحت • الخ • ويندفع جسمه كى يتحرك رقصا أو نالها • الخ : الكلمات تسمع أو تقرأ • والاعمال والحركات ترى أو تشاهد •

الا أنه كثيرا ما يدرك الفنان — أثناء تنفيذه لالهامه — أن كتاباته أو أشكاله أو حركاته ليست بالمستوى أو الشكل أو الاسلوب المطلوب فيضيف أو يحذف ويقدم أو يؤخر، ويعدل أو يغير، حتى يكون ابداعه الناتج موافقا لالهامه • وكثيرا ما يلاحظ الفنان أن المادة لا تطاوعه على تنفيذ فكرته ، أو اخراج الهامه • • ها هنا يلجأ الى تنظيم الداخل بناءا على الخارج ، أى يعدل من فكرته ، كى تصبح بشكل يمكن تنفيذه بواسطة مادة معينة — لكنه فى كل الحالات لا يمكن أن يزول اختلال الفنان أو يتلاشى توتره ، الا اذا حقق الهامه ، ونفذ فكرته ، وأنتج ابداعه بصورة تحقق له رضاؤه عنها ، وموافقته عليها • وأن سعادته لتكون أكبر وأشمل حين يشتركه

المتذوقون ، فى تفهم ابداعه ، وتذوقه لعمله • اذ يشعر حينئذ أن النحن  
تشاركه ، وأن تم له استعادة النحن ، الذى كان قد قطع اتصاله به أثناء  
توتره وانفعاله واختلال اترانه •

نحن هنا — وطبقا لموقفنا — أمام وصف كامل وشامل لعملية الابداع  
الفنى من ألفها الى يائها : أعنى أمام وصف يبدأ من لحظات أو فترات ما  
قبل الالهام ، وينتقل الى وصف لحظات الالهام ، ثم ينتقل الى وصف  
لحظات ما بعد الالهام ، مؤكدا أن كل فنان يختلف فى ابداعه الفنى حسب  
نوعية اطاره ، وهو التأكيد الذى لم تستطع النظرية الاجتماعية أن تقيمه  
أو توضحه ، رغم اهتمامها الكامل بعنصر الأداء أو التنفيذ •

يبقى أمامنا السؤال الرابع والآخر ، والذى وجهناه الى النظريات  
السابقة ونعيد توجيهه الآن بنصه الى موقفنا الخاص كى يجيب عليه  
وهو : كيف تخارجت الابداعات ، وتحققت فى ابداع فنى ملموس ؟ وما  
هو دور العمل ، وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل  
فيها تلك الابداعات ؟ لقد بينا من قبل أهمية هذا السؤال ، وضرورة أن  
تجيب عليه كل نظرية تتصدى لتفسير ووصف عملية الابداع الفنى ، ذلك  
لأننا لا يمكن أن نقرر أن ابداعا ما قد تحقق ، أو أن عملا فنيا ما قد تم  
دون أن نرى بالفعل أو نسمع تحققه أو تنفيذه فى مادة ما ، وهذا التحقق  
وذاك التنفيذ يتطلبان وجود فنان يتمتع بحواس دقيقة ، ووجود مادة  
يشكل فيها فنه ، ووجود عمل يمارسه الفنان أثناء الأداء أو التنفيذ أو  
التشكيل • والحق أن أى نظرة ترى قصر عملية الابداع الفنى على الالهام  
وحده ، أو الفكر المغلق على ذاته وحسب ، أو اللاشعور الباطنى فقط ،  
انما هى نظرة قاصرة ، تتعامى عن عنصر لابد من وجوده وتوافره ،

وتتغافل عن ركن جوهرى ، لولاه ما تمت عملية الابداع ، وبدونه ما استطعنا أن نقرر أن ثمة ابداع قد حدث • وبديهي أننا اذا اقتصرنا على الجانب الداخلى وحده — من الهام وفكر ولاشعور — فاننا لن نستطيع أن نقرر أن هذا فنان أم لا ، أو أن نقرر أن هذا الفنان يتميز عن قطيع الناس أو أنه يختلف عن هذا العبقرى أو ذاك ، أو حتى أنه يختلف فى أسلوبه وطريقته عن فنان آخر من جيل سابق عليه أو معاصر له ، أو أنه ينتمى الى هذه المدرسة الفنية أو تلك اذا ما هو محكنا الذى نستند اليه وقد أغفلنا عنصر التنفيذ أو الأداء وما يتطلبه من مادة وعمل — فى هذا التقرير أو ذاك ؟

ثم ألسنا نرى فى كل يوم ما لا حصر له من الابداعات الفنية ، ألا نسمع ألحانا وأشعارا وأزجالا ونثرا ، ألا نشاهد صورا وتشكيلات ورسوما ، ألا نقرأ قصصا ومسرحيات وروايات وأشعارا ، ألا نرى البالية والرقص والابورا •• الخ ؟ • ان معنى هذا ببساطة كاملة ، أن هناك دائما تنفيذا أو أداء يتطلب عملا ، ومادة ، وفنانا حاصل على اطار نوعى خاص به •

ضف الى ذلك أن عدم تحقق الابداع الفنى فى الخارج ، أى فى عمل فنى ملموس ، وتجسد فى مادة معينة ، لا يحقق للفنان خفض توتره ، ولا يعيد اليه اقترانه واستعادته النحن • وسيظل منفعلا متوترا منفعلا متوترا فاقد الاتزان ، طالما أن فكرته أو الهامه أو ابداعه لازال محصورا فى داخله : فكره أو لاشعوره أو الهامه وحسب •

لقد انتهى نقدنا للنظريات السابقة الى أن نظرية الالهام أو العبقرية والنظرية العقلية والنظرية السيكلوجية لم تقرر من قريب أو من بعيد ،

ولم تصف بأي صورة من الصور عنصر التنفيذ أو الأداء ، ودور المادة  
وضرورة العمل وأن النظرية الاجتماعية رغم تأكيدها وإصرارها على هذا  
العنصر ، وبيانها لأهميته وضرورته ، إلا أنها لم تستطع — بسبب بعض  
أوجه النقص التي شابتها وتعلقها بوهم العقل الجمعي أو اللاشعور الجمعي  
أو اللاشعور الجمعي ، وعدم دقتها ، وعموميتها التي أغفلت معها  
التمييز بدقة بين الفنان المبدع وبين المجتمع — أن تبين كيف يختلف الفنان  
المبدع عن قطيع الناس ، وكيف يتميز عن غيره من العباقرة الفنانين وكيف  
تختلف الفنون ذاتها وتتمايز ، ولماذا يبدع هذا الفنان رسماً ، ويبدع  
الآخر نحتاً ، والثالث شعراً ، والرابع لحناً .. وهكذا .

ان النظرية الاجتماعية كانت محتاجة في نظرنا الى بعض التعديل كي  
تصبح قادرة على اعطاء تفسير كامل ووصف شامل لعملية الابداع الفنى  
فهى كانت محتاجة الى :

١ — الاعتراف بفردية الفنان ، وبشخصيته المميزة عن غيره من  
البشر ، فضلاً عن غيره من الفنانين . وحيث أنها لم تعترف بهذا ، بل  
تمسكت بأن يكون المجتمع هو المبدع وموضوع الابداع معاً بلا أدنى تمايز  
أو تفاوت ، فلقد فشلت في اعطائنا تفسيراً دقيقاً يحدد دور الفنان الفرد  
من جهة ودور مجتمعه من جهة أخرى ، وفشلت بالتالى في بيان تمايز  
الفنان عن غيره من الفنانين ، وألغت دور عقله ووجدانه وحواسه التي  
تخصه كفنان فرد ، مما قادها الى الغموض والاتساع والابتعاد عن  
الدقة .

٢ — وكانت محتاجة ثانياً الى الغاء ما أسمته بالعقل الجمعي أو  
اللاشعور الجمعي . ولقد تبيننا من نقدنا السابق ، أن العقل الجمعي ليس

الا وهما من الاوهام ، وفرضية خاطئة ، لم تثبت الوقائع صدقها ، وأن اللاشعور الجمعى لا يقل عن العقل الجمعى خرافية ووهمية • وأننا لا نعلم ولا يعلم الاجتماعيون أنفسهم كيف يعمل هذا العقل وما هى طبيعته وخواصه • وكيف يبدع فى نطاق معين ، ولقد ذكر الاجتماعيون أن العقل الجمعى يوجد لدى جميع الافراد وأن اللاشعور الجمعى ينحدر من السلف الى الخلف أى يوجد لدى جميع الاجيال • وهذا القول ذاته كان مدعاة لنقد آخر للنظرية الاجتماعية ، اذ ما الذى يميز الفنان المبدع عن سائر الناس وهم حاصلون مثله على عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، وليست له أدنى سمات تميزة عن غيره ؟ • ولو كانت النظرية الاجتماعية قد قررت أن العقل فردى ، وأنه يكتسب أفكاره من الخارج ، وأنه مشبع بالخلفية الاجتماعية والتاريخية ، لكانت أكثر اتفاقا مع موقفها ، وأكثر وضوحا فى منهجها ، وأكثر دقة وتحديدا فى أقوالها •

٣ - وكانت النظرية الاجتماعية محتاجة ثالثا الى ادخال فكرة الاطار ، ذلك أن التسليم بفكرة الاطار ، جنبا الى جنب مع ما سبق ذكره فى البندين الاول والثانى ، يؤدى الى تقديم تفسير مقنع لتمايز الفنون، واتجاه الفنان الى فن معين دون آخر • هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن فكرة الاطار يمكن أن تتوافق وتتناسق مع طبيعة النظرية الاجتماعية، خصوصا اذا علمنا ان مضمون الاطار مكتسب من الخارج، أى من الواقع الاجتماعى والتاريخى وأن مادته مستقاة كلها من ذلك الواقع الخارجى عن طريق الحواس •

اما وأن النظرية الاجتماعية قد غفلت عن هذا كله ، أو على نحو أدق لم تتبينه ، فلقد فشلت هى الأخرى فى تقديم اجابة واضحة ودقيقة

على سؤالنا المطروح حالياً • خصوصاً ما يتعلق منه باتجاه الفنان الى فن معين دون آخر ولقد عرفنا أننا أن النظريات الأخرى قد أهملت تماماً الإجابة على هذا السؤال ويبقى الدور الآن على موقفنا الخاص كى يقدم اجابته ورأيه •

نحن نرى أن الإلهامات لا بد أن تتحقق في إبداعات فنية ملموسة، وأن الأفكار الإبداعية لا بد أن تتشكل في أعمال فنية محسوسة ، وأن هذا التحقق ، وذاك التشكل يتيح للفنان أن يخفض من توتره ، وأن يستعيد اتزانته ، فيستعيد النحن • كما نرى أن الإبداعات الفنية لا يمكن أن تبقى أسيرة الفكر ، أو حبيسة الوجدان ، وأنها لا يمكن أن تظل مجرد الهامات حائرة في الباطن ، تدور مع ذاتها ، لا تكاد تجد لها مخرجاً أو منفذا • ونحن على يقين كامل من أن حولنا تطلعنا في كل يوم ، على ما لا حصر له من الأعمال الفنية ، المتحققة في كيانات ومواد تقرأ أو تشاهد أو تسمع وهذا اليقين ذاته يقودنا الى استنتاج ضرورة وجود فنان ، قام بعمل أو أداء ، فشكل أو جسد مادة لفكرة عنت له ، أو لإلهام حصل عليه •

هناك إذن أعمال فنية متحققة في الخارج ، يلمسها كل من يريد ، ويحسها كل من يبغى • ولكن سؤالنا الآن هو : كيف تخارجت تلك الإبداعات وتحققت في أعمال فنية ملموسة ومحسوسة ؟ ان اجابتنا على هذا السؤال هي : أن الفنان ، الذى اكتسب مضمون اطاره النوعى من الخارج ، بشكل أصبح هذا الاطار منتظماً لديه ، ينفعل ويتوتر اثر تجربة أو حدث أو ظاهرة خارجية فيؤدى توتره الى اختلال اتزانته ، فيعمل فكره ووجدانه ، حتى يحصل أخيراً على فكرة جديدة ، أو على الهام مبتكر • ولكنه يلاحظ أن توتره لم ينخفض • وأن توازنه لم يعاد اليه ، وأنه لم

يستعيد النحن • وهو يدرك أن استعادة النحن لا يمكن أن تتم الا بمشاركة النحن له في الهامه أو في فكرته الجديدة ، أى الا بتجسيد الهامه، أو تشكيل فكرته في مادة ما ، يمكن أن يراها النحن أو يسمعها أو يقرأها ، وها هنا يلجأ الفنان الى حواسه ، كى تنفذ له فكرته ، أو تحقق له الهامه، فنتجه تلك الحواس المتفاعلة تفاعلا وظيفيا وديناميا كليا مع عقل ووجدان الفنان وعالمه الخارجى الى مادة معينة ، أو عدة مواد محددة فتعمل عليها، تشكيلا وتطويعا ، حتى يتم تجسيد الفكرة ، أو تشكيل الالهام •

هنا يلجأ النحات الى ازميله وحجارته ، والرسام الى فرشاته وألوانه، والموسيقى الى نوتته وآلاته ، والشاعر والقصاص والروائى والمسرحى الى قلمه وأوراقه •• الخ ، أى يلجأ الجميع الى مواد متوافقه مع طبيعه ابداعاتهم من جهة ، ومع طبيعة الاطار النوعى الخاص بكل فنان من جهة أخرى •

ولنتوقف الآن قليلا عند علاقة الاطار بالمادة ، فالاطار يحدد نوع المادة التى يتجه اليها الفنان فورا لتجسيد الهامه أو تحقيق فكرته ، هذا من ناحية • ومن ناحية أخرى فان مضمون الاطار ذاته يكون مكتسبا من قبل من المادة نفسها وعن طريق الحواس ، ففى فترات اكتساب مضمون الاطار ، يتجه فنان الى الحجاره والاعمال الفنية فى النحت ، بينما يتجه آخر الى الكلمات المنطوقة أو المكتوبة ، وثالث الى الآلات الموسيقية ، ورابع الى الالوان •• الخ نعم ان الفنان قد يدرس خصائص وتكوينات وامكانيات المادة ، وأن هذه الدراسة تتأدى به ، الى فهم أكبر يعينه على اخضاعها لفنه ، ولكنه لا يتوقف عند حدود هذه الدراسة وحسب ، مع أهميتها لفنه ، بل يدرس أيضا — من أجل اكتساب أفضل وأجود لمضمون اطاره — كيف توزعت هذه المواد فى أعمال فنية ، ومتى تكون محققة

لتناسق أفضل ، وتتناغم أجمل ؟ وفي أى الاحوال يكون استخدامها أيسر وأعظم ؟ وما هو أقصى عطاء يمكن أن تمنحه أ وتعطيه ؟ وغير ذلك من الجوانب أو الأبعاد • ومعنى هذا ، أن الفنان لا يلجأ الى الألوان باعتبارها مادة أولية وحسب ، بل يدرس خصائصها وامتزاجاتها وطبيعتها وأقصى ما يمكن أن تعطيه ، وأيها أكثر دلالة للتعبير عن معنى معين ، أو فكرة ، أو عاطفة ، أو أمل ، أو تمنى ، أو رغبة ، أو حزن ، أو سرور ، أو مجون ، أو قدسية • الخ • وهو لا يلجأ الى الحجارة من حيث هى كتلة صماء وحسب ، بل يدرس خطوطها وأعماقها وتكويناتها وطبيعتها ، وامكانيات كل نوع منها ودلالاته وأقصى ما يمنحه • الخ • وهو لا يلجأ الى الكلمات من حيث أنها مجرد تجمع من الحروف الساكنة الصامتة ، بل يدرس تركيباتها المختلفة ، وأنواع البلاغة فيها وما يؤدي منها الى جمال الاسلوب ، ورونق العبارة ، ودقة التعبير وخلق التأثير المناسب ، وهكذا • وقل مثل ذلك بالنسبة الى مواد جميع الفنون •

لكن الفنان لا يقتصر على دراسة مادته وحسب فى طبيعتها الاولى أ وفي توزيعاتها فى الاعمال الفنية المختلفة ، انما يقوم أيضا بالتمرن عليها: فتوفيق الحكيم كثيرا ما كتب ومزق ، وليوناردو دافينشى كثيرا ما رسم وألغى ، وكيثس الشاعر كثيرا ما دون وشطب ، وشوبان كثيرا ما تمرن وتدرّب • • وهكذا • ولم يكن ما مزقوه أو الغوه أو شطبوه الا من أجل المرات فقط • وكلما تدرّب الفنان على مادته • • وتمرن عليها • • ومارسها عمليا ، كلما نمت بينه وبينها ألفة أكبر ، وكلما عايشها وعاشتته ، وكلما تفتحت المادة عن أسرارها وقدمتها اليه • • وهذا يؤدي بالتالى الى انتظام الاطار ورسوخه عند الفنان فى نهاية الامر •

ودور المادة لا يقتصر عند هذا الحد ، اذ أن الفنان الذى سبق له —

وهو يكتسب مضمون اطاره — أن درس خواص وطبيعة وامكانات مادته،  
وتمرن عمليا عليها ، وصارت مألوفة لديه ، مفهومه عنده ، وشاهد أو سمع  
أعمالا فنية مجسدة في مادته الاليفة لديه ، يعود اليها مرة أخرى :  
فبعد أن ينتظم الاطار لديه ويرسخ ، قد ينفعل ويتوتر ازاء حدث أو  
ظاهرة أو تجربة ، فيختل اترانه ، حينئذ يعمل فكره ووجدانه ، حتى  
يحصل على فكرة جديدة أو الهام مبتكر ، ولكنه بعد أن يحصل على هذه  
الفكرة أو ذلك الالهام ، نجده لا يكل ولا يتوقف ولا يزال توتره الا اذا  
حقق الهامه ، ونفذ فكرته في مادة أو مادته على نحو أدق • ذلك أن حواسه  
لا تتجه الى أى مادة ، بل الى المادة التى سبق له أن درسها وعاشها  
وتمرن عليها ، فليس من المعقول أن يتجه الرسام الى الكلمات ، أو أن  
يتجه الشاعر الى الحجارة ، أو أن يتجه الموسيقى الى الالوان ، أو  
الروائى الى العود ، وهكذا • ولكن المعقول هو أن يتجه كل فنان الى  
مادته الى ألفها وألفته ، وعاشها وعاشته ، وكان لها دورها الكبير في  
اكتساب الفنان لمضمون اطاره ، سواء منها مباشرة ، أو من تشكيلاتها  
الفنية المتنوعة •

ورغم وجود أثر وتأثير بين الفنان وبين مادته ، ورغم فهمه لها ،  
ومرانه عليها ، الا أنه كثيرا ما يحدث أن تخرج المادة عن طاعته ، فتأبى  
أن تجسد الهامه ، أو أن تشكل فكرته • فقد تكون ليونه الفكرة أرق من أن  
تتشكل في حجارة قاسية • وقد يكون بريق الالهام أسطع من أن يتجسد  
في ألوان باهتة ، وقد يكون نبض الفكرة أقوى من تثبيته في أعمال ساكنة  
وقد يكون تدفق الالهام أخصب وأسرع من توقيفه في مواد هامدة • ماذا  
يفعل الفنان هنا ؟ ان عليه أن يحور فكرته أو أن يعدل الهامه ، ان عليه أن  
يعدل الداخل بناءا على الخارج ، ان عليه أن يستمع الى نداء المادة ،

ويلبى طلباتها ، وهو حينما يعدل من فكرته أو يحور في الهامه ، فان هذا التعديل وذلك التحوير يكونان متوافقين مع طبيعة المادة ، وخواصها ، وامكاناتها • وليس بامكان الفنان أن يغير مادته بمادة أخرى لم يألّفها من قبل ، ولم تلعب دورا رئيسيا في اكتسابه لضمون اطاره • وليس باستطاعته أن يحور من طبيعة المادة بشكل هي غير معدة له ، أو بأسلوب يتنافى مع امكاناتها وطبيعتها ، فمادته هي هكذا ، وهذا هو أقصى ما يمكن أن تعطيه ، ولا مفر أمامه من أن يغير هو أو يبدل أو يحور من الهامه أو فكرته كي يتوافقا مع طبيعة مادته وامكاناتها •

الا أن دور المادة لا يقتصر على هذا كله ، اذ قد توحى المادة للفنان بفكرة مبتكرة غير تلك التي بدأ بها ، أو بالهام جديد غير الذي كان في ذهنه قبل التنفيذ • وليس هذا بأمر غريب ، فالمادة وتشكيلاتها المتنوعة في أعمال فنية هي التي أوحى الى الفنان بفكرته الاولى ، وهى يمكن أن توحى اليه أيضا بفكرته الثانية • فحينما يقبل الفنان على تنفيذ فكرته أو الهامه يصطدم بعوائق المادة ، واثناء اصطدامه قد تكشف له المادة عن سر من أسرارها ، أو عن جمال تشكيل ، أو عن جمال تجسيد لم يظن اليه من قبل • حينئذ ينفعل ويتوتر ويختل اثرانه ، ويفكر في هذا السر أو ذاك الجمال حتى يحصل على الهام مناسب ، يقوم فورا بتنفيذه وتساعدته مادته على التنفيذ بأجمل ما يمكن وأسرع ما يكون •

لكن المادة لا يمكن أن تتشكل هكذا بمفردها في أعمال فنية ، أو تتجسد تلقائيا في ابداعات وانتاجات جمالية ، انها تحتاج الى عمل والى يد صانعة أو عاملة • هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فان الفنان لا ينفذ فكرته بمجرد الامل أو التمنى أو الرجاء ، ولا يجد الهامه بأسلوب سحرى أو بقوة

الجان ، انه ينفذ فكرته ويجسد الهامه ، بواسطة العمل ، فالعمل هو  
العنصر الرئيسى الحاسم الذى يجمع بين الفنان وبين مادته ، ولولاه لما  
تم اللقاء ، ولما حدث التشكيل ، ولما تحقق أى ابداع فنى على الاطلاق .  
وحين يأتى دور العمل ، نجد هذا يرسم وذاك ينحت وثالث يكتب ، ورابع  
يلحن . الخ ، أى نجد الجميع وهم فى حالة عمل أو نشاط عملى . ومن  
الصعوبة بمكان أن يتوقف الفنان عن اتمام عمله خصوصا اذا ما كان قد  
قطع فيه شوطا كبيرا ، فلقد لاحظ بعض علماء النفس أن ايقاف من يعمل  
يكون أصعب ، بل يكاد يكون مستحيلا ، فى المراحل الاخيرة منه فى المراحل  
الاولى . وعلى هذا النحو يجد الفنان نفسه مقبلا فى عمله ، لا يتوقف  
عنه ، حتى يتم أداء أو تنفيذ فكرته أو الهامه بشكل مجسد يراه أو  
يسمعه الآخرون ، مما يعيد الى الفنان اتزانة ، ويستعيد النحن بالتالى .

والحق أن ما يكتشفه الفنان من ضرورة تغيير فكرته أو تحويلها  
لا يتم الا أثناء العمل ، كما أن المادة لا تكشف عن أسرارها الدقيقة  
للفنان الا أثناء العمل أيضا ، اذ ليس من المعقول أن يغير الفنان فكرته  
أو يحورها قبل اتمامه على العمل ، وليس من المعقول أيضا أن تكشف  
المادة عن أسرارها الدفينة لانسان لا يعمل عليها تشكيلا وتطويعا وتجسيديا  
والخلاصة أن دور العمل فى عملية الابداع الفنى هو دور كبير .

لكننا ينبغى أن نؤكد هنا ، أن الفنان لا يكون فى واد ، ويكون عمله فى  
واد ثان ، ومادته فى واد ثالث ، فليس ثمة انفصال على الاطلاق بين الفنان  
وبين عمله ومادته ، اذ الاتصال والتفاعل ، والاثر والتأثير ، والفعل ورد  
الفعل بين هذه العناصر الثلاثة كبيرا . ولا يمكن لنا بأى حال من الاحوال  
تمزيق تلك الصلة أو ذاك التفاعل ، أو الاقلال من مدى التأثير أو قوة

الفعل ورد الفعل فهي عناصر متلاحمة ومتماسكة لا انفصال بينها ولا انقطاع ، ان الفنان بلا عمل لا انتاج له ، والمادة لا تتشكل في انتاجات فنية بلا عمل ، والعمل لا يتم الا بواسطة الفنان . ها هنا نلمس أن بين الفنان وعمله ومادته أقوى الاواصر والصلات ، وأنه ليس في الامكان التغافل عن عنصر أو اثنين من تلك العناصر .

نستطيع الآن أن نتبين بوضوح كامل ، كيف تتمايز الفنون وتختلف من فنان الى آخر ، بل نستطيع أن نتبين أيضا كيف يتمايز عمل فنى عن الآخر من حيث الدرجة لدى فنان واحد : ان الفنون تتمايز طبقا لموقفنا تبعا لاختلاف الاطار النوعى الخاص من فنان الى آخر ، فهذا يحمل اطارا شعريا ، وذاك اطارا قصصيا ، وثالث اطارا موسيقيا ، ورابع اطارا فى النحت أو الرسم الخ ، والاطار يحدد طبيعة الالهام ، كما يحدد طبيعة المادة ، ونوع العمل ، وغير ذلك مما أفضنا فيه من قبل ، أما كيف يتمايز عمل فنى عن الآخر لدى فنان واحد من حيث الدرجة ، فان ذلك التمايز يحدث تبعا لما يلى :

١ — اختلاف تجربة الفنان ، ومدى تأثره بها ، وانفعاله وتوتره لها، وما ينجم عن ذلك من اختلال اترانه . وقد بينا من قبل أن هناك انفعال سطحي وآخر عميق ، أو انفعال بالغ وآخر ضئيل ، وكذلك الامر بالنسبة الى التوتر واختلال الاتران .

٢ — ما يعتزى الفنان طبقا لدرجة انفعاله وتوتره واختلال اترانه من تفاوت أفكاره والهلماته من حيث الدرجة قبل اقدامه على تنفيذ العمل الفنى فهي قد تكون سطحية أو عميقة ، بالغة أو ضئيلة .

٣ - تفاوت في مهارته اليدوية أو الحسية بوجه عام • وهذا التفاوت قد يكون الى الاحسن حينما يكتسب الفنان مهارات حركية وحسية ويدوية أدق وقد يكون الى الاسوأ حينما تعتل حواسه أو تفقد - لعدة أسباب - مهارتها الحركية والعصبية •

٤ - الفهم المتطور باستمرار لاسرار مادته : ففى كل عمل فنى لاحق يكشف الفنان سرا أو عدة أسرار لم تكن في متناوله وهو بازاء عمله السابق مما قد يؤدي به الى تنفيذ أروع ، أو تجسيد أدق ، أو تشكيل أعظم ، يختلف عن التنفيذ أو التجسيد أو التشكيل السابق •

لكن لماذا نقول ان الاعمال الفنية لا تختلف عند الفنان الواحد الا من حيث الدرجة وحسب ؟ الواقع أن لكل فنان أسلوبه الخاص الذى يشيع في أعماله كلها ،والذى يميز شخصيته عن غيره،فأعماله ليست في الحقيقة سوى جوانب تصدر عن عالم واحد محوره الفنان الذى صورها ،والذى هو حاصل أيضا عن اطار نوعى خاص به • والحق أن مثال لا لاند السابق قد بين بكل وضوح أن ثمة تشابه بين أعمال الفنان الواحد ، وأن صورا عشرة لفنان واحد هي بالضرورة متشابهة من حيث الطابع والاسلوب ، والامر يختلف لو طلبنا من عشرة فنانين تصوير منظر واحد ، فاننا لابد وأن نحصل على عشر صور مختلفة تماما في الطابع والاسلوب • ويلاحظ الباحث أن هناك تشابها في أعمال ليوناردو الفنية ، فلو نظرنا الى لوحات ليوناردو الموناليزا وباكوس ويوحنا المعمدان وليدا والقديسة آن لراينا أن نجد فيها نفس الطابع ونفس الاسلوب كما لاحظ ناقدوا الفن أن ابتسامة موناليزا موجودة في غالبية لوحات ليوناردو لا فرق في ذلك بين مؤنث ومذكر • هناك اذن تشابه بين أعمال الفنان من حيث الطابع والاسلوب

ولكن هناك أيضا تفاوت بين هذا العمل أو ذاك من أعمال الفنان الواحد ،  
لكن هذا التفاوت لا يكون الا في الدرجة وحسب ، أى يكون تفاوتاً داخل  
إطاره النوعى ، محدوداً بطابعه ، خاضعاً لسلوبه •

وهكذا يكون موقفنا الخاص قد بين بوضوح كيف تخارجت الابداعات  
في أعمال فنية ملموسة ، مركزاً على دور العمل ، وما يصاحبه من أداء أو  
تنفيذ مبيناً دور المادة ، ولماذا تختلف الفنون من فنان الى آخر ؟ أو تتباين  
من حيث الدرجة لدى فنان واحد بعينه •

يمكن القول الآن — واجابات موقفنا بين أيدينا — أن ذلك الموقف قد  
نجح تماماً في تقديم تفسير شامل وكامل لعملية الابداع الفنى ، كما قدم  
في نفس الوقت وصفاً كاملاً لكيفية حدوث عملية الابداع الفنى من بدايتها  
الى منتهاها وكيفية تخارج الابداعات في أعمال فنية ملموسة ، تتطلب  
انساقاً معينة ، تتسم بسمات خاصة ، كما تتطلب في نفس  
الوقت عملاً ومادة • وحينما قدمنا هذا الموقف لنفس الامتحان الذى  
بلورناه في أسئلة أربع ، ورأينا فشل النظريات الاربع في تقديم اجابات  
واضحة عليها ، تقدم موقفنا بكل توافق وتناسق باجابات نسقية ومتماسكة  
عليها ، بحيث يمكن أن نقرر أنه الموقف الوحيد — فيما نعلم — الذى  
صمد بكل قوة أمام مشكلة تعتبر من أعقد المشاكل الفنية على وجه الاطلاق  
ألا وهى مشكلة الابداع الفنى •



## الباب الرابع

### تذوق الفنون الجميلة

#### تقديم

- الفصل الاول : تقسيمات الفنون الجميلة
- الفصل الثاني : تذوق الفنون الجميلة
- الفصل الثالث : تربية الذوق الجمالى



## تقديم

انتهينا في الابواب الثلاثة الاولى من هذا الكتاب الى عرض مسهب للنظريات التى تناولت مشكلة الابداع الفنى من خلال نظرية الالهام أو العبقرية ، والنظرية العقلية ، والنظرية النفسية ، والنظرية الاجتماعية ثم قدمنا نقدا لهذه النظريات الاربع ، وظهر من هذا النقد عدم صمود أى نظرية من النظريات السابقة أمام تفسير مشكلة الابداع الفنى من ألفها الى يائها ، ومن هنا تقدمنا برؤيتنا نحن الخاصة ، وعرضناها لامتحان عسير ، ثبت منه نجاحها فى الاجابة على كل الاسئلة الخاصة بالابداع الفنى من بدايتها الى منتهاها ، كما ثبت عدم وجود أى قصور فيها ، ذلك القصور الذى رأيناه واضحا هنا وهناك فى النظريات التقليدية التى أرادت تفسير هذه المشكلة .

بيد أن الابداع الفنى ، وان كان من العمليات الهامة والجوهرية ، إلا أنه ليس الخطوة الوحيدة والنهائية فى مجال الفنون الجميلة ، كما أنه ليس العملية الفريدة فى التجربة الجمالية ، فنتيجة الابداع الفنى هو الاعمال الفنية ، العديدة والمتنوعة التى يبتكرها المبدعون ، ويبتدعها الفنانون ، كل حسب اطاره المسيطر كما بينا . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فان الفنان المبدع لا يبدع مجرد الابداع وانما هو يبدع للناس ، أولئك الذين يقبلون على هذا العمل أو ذاك يشاهدونه أو يستمعون اليه أو يقرأونه بغية تذوقه . ومن هنا نجد أنفسنا أمام مسألة فنية هامة وهى مسألة التذوق الفنى : تذوق الجمهور لابداعات الفنان

وتذوق الفنان لفنه بعد أن يبدعه ، كما يمكن أن تثار هنا مسألة تربية الذوق الجمالى ، وهذه المسألة الاخيرة تحاول أن تجيب على التساؤل التالى : هل الذوق الجمالى مسألة فطرية أم أنها مسألة مكتسبة ؟ وإذا كان فطريا أيمن أن نقوم بتهذيبه وتشذيبه وتربيته ؟ •

يمكننا تلخيص ما سبق بالقول بأن العملية الفنية أو التجربة الجمالية تدور فى ثلاث حلقات متصلة ، ابداعات فنية من فنانين أفراد ، كل حسب اطاره المسيطر ، وتعبيرات فنية متنوعة تنجم عن تلك الابداعات ، ثم تذوق تلك التعبيرات من قبل جمهور يشارك الفنان فنه بتذوقه لهذا الفن أو ذاك • وسوف نقوم بتقسيم هذا الباب الى فصول ثلاثة : نتناول فى الفصل الاول منها تقسيمات الفنون الجميلة ، ثم نعرض فى الفصل الثانى لموضوع تذوق الفنون الجميلة ، ونعرض أخيرا وفى الفصل الثالث لمسألة تربية الذوق الجمالى •

وإذا ما تم لنا ذلك ، فأننا نكون قد عرضنا للتجربة الجمالية بصورة متكاملة ، ابداع فنى ينتج عنه ابداعات فنية عديدة يتذوقها جمهور يشارك الفنان فنه •

# الفصل الأول

تقسيمات الفنون الجميلة



هناك تقسيمات عديدة للفنون الجميلة أولها ذلك التقسيم الذى يصنف الفنون الى فنون كلامية وفنون تشكيلية الفنون الاولى أى الفنون الكلامية تنقسم الى فن الشعر وفن النثر ، وفن الشعر يضم الشعر الغنائى والشعر القصصى والشعر التمثيلى والشعر الكوميدي والشعر التراجيديدى والابوريت وغيرها ، أما فن النثر فيضم فن المقال والقصة القصيرة والرواية وغيرها •

أما الفنون التشكيلية فتضم النحت والعمارة والرسم والنقش على زجاج الكنائس •

وهناك تقسيم للفنون على أساس آخر هو اتصالها بالمكان أو الزمان ، فالفنون التشكيلية الثلاث : العمارة والنحت والرسم فنون متصلة بالمكان تقابلها الفنون الايقاعية وهى الرقص والموسيقى والشعر وهى فنون متصلة بالزمان • ولقد أضيف لهذه الفنون كما يقول «دنييس هويسمان»<sup>(١)</sup> الفن السابع الشهير وهو « فن السينما » • وعلى أساس هذا التمييز يمكن

---

(٢) دنييس هويسمان : علم الجمال ، ترجمة اميرة حلمى مطر ، مراجعة أحمد فؤاد الاهواتى ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ١٢٣ •

الحديث أيضا عن فن ثامن هو الفن الاذاعي وعن فن تاسع هو فن التليفزيون وعن فن عاشر هو فن الصور المتحركة وغير ذلك •

بيد أن هويسمان يلاحظ أن الخط القائم بين الفنون المكانية والفنون الزمانية ليس قاطعا فلقد أظهر كيف تتطوى الفنون التشكيلية في الحقيقة على زمان جوهري مثل الفنون التي تتصف بأنها متعلقة بالزمان ، كما بين أيضا كيف تكون الفنون الايقاعية بدورها مكانية مثل فنون المكان ، غللمان أهمية في الشعر ، اذ نجد في قصيدة «لعبة الزهر» عند مالرميه Mallarmé سلسلة من الرسوم تعطى اهتماما للمسافات البيضاء المقامة بين الكلمات ، كما نجد أن الزمان أساسى في العمارة والرسم ، اذ من العبث أن ننكر هذه الصفة الزمانية المرتبطة بعظمة المعابد الاغريقية أو في السرعة الحادة للنحت القوطى الملتهب ، أو لضخامة النمط الرومانى ، أو الزمن كثير الالتفاف في زخرفة النمط الباروكى ، أو في الحركة المرسومة في الفترة العصابية في فن فان جوخ أو في الزمن الذى يتهادى عند هنرى ماتيس<sup>(٣)</sup> •

ولما كان الزمان يفيد الحركة ، وكان المكان يفيد السكون ، وجدنا تقسيم « لاسباكس » يقوم على هذا الاساس ، اذ هو يقسم الفنون الى فنون الحركة وهى عنده فنون الرقص والغناء والموسيقى ، وفنون السكون وهى عنده فنون العمارة والتصوير والنحت ، ويضيف اليها

---

(٣) المرجع السابق ص ص ١٢٣ - ١٢٤ •

الفنون الشعرية وهى عنده فنون الشعر الغنائى والقصصى والتمثيلى والكوميديا والتراجيديا والابرويتات أو التمثيليات الغنائية (٤) .

أما « اروين ادمان Irwin Edman » فهو يقسم الفنون فى كتابه « الفنون والانسان Arts and the man » الى فنون تتعلق بالعالم والكلمة والشاعر ، وأخرى تتعلق بالشئ والعين والفنون التشكيلية ، وثالثة تتعلق بالاصوات والاذان والموسيقى .

أما فيما يتعلق بالفنون الكلامية فيلاحظ اروين ادمان أن اللغة فى أحد مظاهرها ، أطوع الادوات تحقيقا لاغراض الانسان العملية ، وهى الوسيلة التى لا يستغنى عنها فى الاتصال بين الناس فى شئون حياتهم اليومية والمادية . . وهى مع ذلك من أكثر أدوات الاتصال خفة وحيوية ، كما تتميز بالاهتزاز والوقتية شأنها فى ذلك شأن الموسيقى ، ومن ثم فالشاعر حين يبنى بها صورة انما يبنى بمواد اذا قورنت باللون والخط اللذين يستعين بهما الرسام فى عمله لبدت ضالتهما وقلة احتمالهما . ومن ثم فالادب كله والشعر بصفة خاصة يمكن اعتباره فنا مولدا ، فهو من جهة موسيقى يقتصر أثرها بالصدفة على نغم ولحن ، وتتقيد بأصوات متجسدة فى لغة بعينها، وهو من جهة أخرى يمكن اعتباره شكلا من أشكال الاتصال ، غير أن سمته الجوهرية هى أنه قالب محرك مثير للخيال من قوالب الاتصال .

ويمضى اروين ادمان فيقول لقد قدر على الادب منذ البداية أن يمضى

---

(٤) راجع فى ذلك ، محمد على ابو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٤ ، ص ص ١٦٦ - ١٧٢ .

فى خطين متماسين هما الشعر والنثر ، والنثر فن واضح لا لبس فيه لنقل ما يراد لنا نقله ، ومهما قيل من أن للنثر صورته المنطقية المجردة فانه يبقى رغم ذلك محتفظا بنغماته التوافقية للمشاعر ، كما يبقى مجرد نغمات أو أصوات وحتى المعادلة الجبرية لها ايقاع لا مفر منه ، كما أن نثر التحليل الفلسفى يبقى وفيما لعبقريّة اللغة التى ينتمى اليها ، فنحن نجد فى نثر ديكارت ذلك الايقاع المميز للغة الفرنسية الذى لا ينسى ، كما نستمتع قراءة نثر برجسون لعدة أسباب من بينها جرس كلماته • يقول « اروين ادمان » ان الكلمات ليست مجرد نغمات ، انها تحتفظ بالنغمات التوافقية للمشاعر الاصلية وهى تتكون وتأخذ من كل الملابس التى تحيط بظروف تعلمها ، ومن كل الظروف الخاصة بالطفولة التى اكتسبت فى ظروفها ، ومن المواقف الانسانية التى استخدمت فيها ، والحق أن اللغة لا يمكن أن تصير مجرد معادلات جبرية اللهم الا فى الرطانة الفنية الخاصة لبحث علمى خفى • على أنه بالنظر الى اتساع المجال الذى يعمل فيه ، فانه لا يمكن أن يقف عند كونه مجرد حيلة أو صناعة لغوية، بل يتعدى ذلك الى آفاق أرحب ، فيصير أداة للخلق الابداعى أو لبناء عالم متخيل مبدع»<sup>(٥)</sup> •

أما الشعر فهو فن تكون وسيلة اللغة فيه فى الصدارة بصفة خاصة ، بيد أن صياغة الكلمات وزركشتها ليست هى كل وظيفة الشاعر ، كما أن ترتيب حروف السكون والحركة ترتيبا ذكيا ماهرا ليس هو كل التأثير الشعرى ، ذلك لان اللغة تشبه الموسيقى ، فكما أن النغمات الموسيقية

---

(٥) اروين ادمان ، الفنون والانسان ، ترجمة مصطفى حبيب ص ص ٥٩ - ٦١ مع بعض التصرف •

بمفردها ليست هى كل الموسيقى ، فكذلك المقاطع القائمة بذاتها ليست هى الشعر حتى ولو كانت سلسلة أو مصقولة ، فالنبضة الايقاعية ضرورة لا مناص منها فى الصوت البشرى ، كما أن الخيال الشعري يؤلف هو والنبضة الايقاعية الاثر الشعري . . . والحق أن الشاعر يهتم أساسا بإيقاظ الخيال الخامد مستعينا على تحقيق هذه الغاية بجمال الاصوات وسلاستها ، وبما للنظم من تقابع ، وفوق ذلك بما للكلمات التى يستخدمها من قدرة على الإيحاء ، وتتوقف هذه الإيحاءات على اختياره للكلمات .

وينتقل أروين آدمان بعد ذلك الى الحديث عن الشئ والعين والفنون التشكيلية فيعرض لتأثير اللون والخط فى الرسم ، والطابع الزخرفى والأثرى فى النحت ويركز على فن العمارة . وهو يذهب فى هذا الصدد الى أنه لا يوجد أوضح ولا أفضل من المبادئ العامة التى ينطوى عليها الإبداع والتذوق الجمالى كما نجده فى فن العمارة ، فهو يضم ما للتصوير من لون وخط ، وما للنحت من طابع زخرفى وأثرى، وما للشعر من قدرة على الإيحاء والافتقار . وقد يجتمع فى كاتدرائية من الطراز القوطى أو معبد يونانى ، أو مؤسسة صناعية كل ما فى الفنون من مفاتن فيما عدا الموسيقى ، ومع ذلك فلقد قال شليجل أن العمارة موسيقى مجمدة<sup>(٦)</sup> .

أما الموسيقى فهى حسية فى جوهرها ، ويتفاوت تأثيرها حسب طبقة النغمة ، ويستمد قوامها صفته من وضعه النسبى فى السلم الموسيقى . والنغمات الموسيقية مثل الألوان منها الطلى ومنها الكريه ، وهى قد

---

(٦) المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

تكون حادة أو لاذعة أو حلوة أو هادئة أو مرتفعة ، كل ذلك بغض النظر عن علاقاتها ، ولكل نوع من أنواع النغم علاقاته بالنوع الآخر ، وهى تثير الخواطر والذكريات ، منها ما يثير الشجن والحزن ، ومنها ما يحث على الشجاعة والاقدام • ومنها ما يثير طربنا وفرحنا ، ومنها ما يعبر عن آلامنا وأمانينا ، منها ما يعبر عن روتينية الحياة ، ومنها ما يكشف عن تلاحق ودبيب وسرعة الايام وخفقات القلوب •

ان ما فى الموسيقى من امتاع ليفيض من هذه الحقيقة المثلثة : نعمة وايقاع ولحن ، وقد يكون مثل هذا الاستمتاع حسيا ، بيد أن الموسيقى بالنسبة للعقل الموسيقى المدرب أكثر من مجرد ضربات ملتهبة على طبلة الاذن •• أنها ترتبط بالمعنى وبالفكر وبالعاطفة •

غير أن شارل لالو عالم الجمال الفرنسى استطاع عام ١٩٥١ أن يضع تصنيفا آخر للفنون يعتمد على النمط التركيبى الكلى الذى وضعته مدرسة الجشطالت فى علم النفس ، وحدد فيه سبعة أبنية تركيبية تتعلق بالفنون الجميلة وهى :

١ — الابنية التركيبية الخاصة بالسمع :

مثل الموسيقى الاركستراالية ، والكورالية •

٢ — الابنية التركيبية الخاصة بالبصر :

مثل التلوين والرسم والنقش •

٣ — الابنية التركيبية الخاصة بالحركة :

مثل فنون الحركة الجسمية كفنون الباليه والرقص الشرقى

والرقصات الشعبية والابورا ، وفنون الحركة الخارجية مثل نافورات المياه ، ومساقط المياه المضيئة وغيرها •

٤ - الابنية التركيبية الخاصة بالعمل : مثل المسرح والسينما الصامتة ، والرسوم المتحركة •

٥ - الابنية التركيبية الخاصة بالبناء : مثل العمارة وهو بناء يعتمد على المواد الصامتة ، والنحت وهو بناء يعبر عن موجودات حية ، وفن الحدائق وهو بناء يعبر عن موجودات نباتية •

٦ - الابنية التركيبية الخاصة باللغة : مثل الشعر والنثر •

٧ - الابنية التركيبية الخاصة بالحبس : مثل فن الحب ، وفن تهذيب المأكّل ، وفن الروائع<sup>(٧)</sup> •

ويقدم لنا موريس نيدونسل تصنيفا آخر للفنون يتبع الحواس الخمس ، فهو يقسم الفنون الى :

١ - فنون لمسية - عضلية : كالرياضة والرقص •

٢ - فنون البصر : كالعمارة والرسم والنحت •

٣ - فنون السمع : كالموسيقى والادب •

٤ - فنون الذوق : كفن تهذيب المأكّل •

٥ - فنون الشم ، كفن الروائع •

---

(٧) انظر دنييس هويسما ن، علم الجمال ص ص ١٢٥ - ١٢٦ مع بعض التصرف •

وهناك فنون تجمع بين البصر والسمع مثل المسرح والسينما •

أما سوريو فقد قدم لنا تقسيما آخر للفنون فى مقال له عنوانه « الفن والحقيقة » • وهو قد أقام هذا التصنيف أولا على أساس المحسوسات الاساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ، وثانيا على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الاولى وفنون من الدرجة الثانية • ويقوم هذا التقسيم على أساس التصنيف التالى (٨) :

المعطيات الفنية الاساسية	فنون الدرجة الاولى	فنون الدرجة الثانية
١ - الخطوط	الارابيسك	رسم الخطوط
٢ - الاحجام	العمارة	النحت
٣ - الالوان	التصوير الخالص	التصوير التعبيرى
٤ - الازياء	الاعمال الضوئية	التصوير الفينوغرافى
٥ - الحركات	الرقص	التمثيل والسينما
٦ - أصوات ذات مقاطع	لنثر	الأدب والشعر
٧ - أصوات موسيقية	الموسيقى	الموسيقى الدرام

الفنون اذن كثيرة والابداعات متنوعة ، والتعبيرات الجمالية عديدة ،  
وهى قابلة للزيادة دوما وباستمرار • كما أن المدارس المختلفة التى لها

---

(٨) انظر محمد على ابو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة  
ص ص ١٧٤ - ١٧٦ ، وانظر ايضا ، دنيس هويسمان ، علم الجمال ص ١٢٨ ،  
وانظر دائرة تصنيف الفنون عند سوريو فى صفحة ١٨٧ من كتابنا هذا •

وجهات نظر خاصة تجاه تلك التعبيرات لا عدد ولا حصر لها • وفي هذه المرحلة نحن نقول أن الفنان الذي أبدع وفق إطاره المسيطر ، عبر عن إبداعه في صور شتى وفي فنون عديدة ، فلننتقل الآن الى تذوق تلك الإبداعات أو التعبيرات أو الفنون الجميلة •



# الفصل الثاني

تذوق الفنون الجميلة



## ١ - التذوق تأمل ومشاركة :

تتميز التجربة الجمالية بأنها تتضمن ثلاثة عناصر رئيسية :  
العنصر الاول هو الفنان المبدع ، والعنصر الثانى هو العمل الفنى نفسه، والعنصر الثالث هو الجمهور أو المشاهد المتذوق • بيد أننا ينبغي أن نلاحظ منذ البداية أن الفنان المبدع للعمل الفنى وكذلك، المشاهد المتذوق يمارسان الدورين معا ، فالفنان يتذوق عمله الفنى بعد أن يبدعه ، والمتذوق يضع نفسه مكان الفنان المبدع وهو يتعاطف مع هذا العمل الفنى أو ذاك ، والحق أن المتذوق لا يمكن أن يقوم بدوره كمتذوق الا اذا كان متأملا ومشاركا فى الوقت نفسه •

والواقع أن مشكلة التذوق الفنى لدى من المشاكل الرئيسية فى علم الجمال • وهذا التذوق يعتمد على التأمل أو المشاركة أو الادراك الجمالى من جهة ما ، أى من جهة متذوق معين لعمل فنى أو موضوع معين من موضوعات العالم الجمالى • ولهذا ذهب البعض الى أن الامر ليس أكثر من مجرد « موضوع سيكولوجى » يعبر عن نشاط الذات تجاه موضوع جمالى أو عمل فنى •

يقول روبين جورج كولنجوود : يضطلع المتذوق بمهام لا حصر لها

عندما يسعى للفهم ، ومحاولة إعادة بناء تجربة الفنان الخيالية بدقة فى ذهنه • وهو هاهنا يحاول أن يتأمل عمل الفنان وأن يكون مشاركاً له • هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الفنان حينما يراعى ذلك ، أى حينما يراعى أن هناك جمهوراً يشاركه فنه ويتذوقه فانه يدرك أن مهمته ليست هى التعبير عن انفعالاته الشخصية ، بل التعبير عن انفعالات يشارك فيها المتذوقون •• وهو هنا يتصور نفسه لسان حال متذوقيه ، القادر على الافصاح نيابة عنهم عن أشياء يودون الافصاح عنها، الا أنهم لا يستطيعون الاضطلاع بذلك بغير عون • وبدلاً من أن يتخذ لنفسه مظهر الرجل العظيم الذى يفرض على العالم مهمة فهمه ، فإن الفنان سوف يتصف بالتواضع الذى يجعله يفرض على نفسه مهمة فهمه للعالم ، وبذلك ييسر لنفسه فهم ذاتها •

فى هذه الحالة لن تكون صلته بجمهوره مجرد نتيجة عابرة من نتائج تجربته الاستيطيقية ، بل ستكون جانباً مكملًا لهذه التجربة ذاتها • ولو كان ما يحاول القيام به هو التعبير عن انفعالات لا تخصه بالذات وحده ، بل تخص جمهوره كذلك ، فى هذه الحالة سيستطيع التأكد من نجاحه فى القيام بذلك من مدى تقبل متذوقيه لما أراد الافصاح عنه ، فما أفصح عنه سيكون شيئاً يقوله متذوقوه على لسانه • كما أن ارتياعه لقيامه بالتعبير عما شعر به سوف يكون فى الوقت نفسه — لو استطاع توصيل هذا التعبير اليهم — شعوراً بالارتياح لدى هؤلاء المتذوقين لقيامه بالتعبير عما يشعرون به • وهكذا فإن ما سيتحقق لن يكون مجرد اتصال بين الفنان والمتذوق ، بل مشاركة بين المتذوق والفنان •

نحن لا نوافق أن يكون الفنان ملهماً من قوى غيبية ، أو بعيداً فريداً

عن الناس ، والحق أن نزوع الفنانين الآن الى التباهى بالالهام والتفرد والعبقرية قد أخذ يدب فيه الوهن ، وهناك دلائل كثيرة تدل على أنهم قد ازدادوا ميلا الى اعتبار متذوقيهم شركاء لهم ، وربما ازداد هذا الميل عما كان عليه منذ جيل مضى ، ولعل ادراك الصلة بين الفنان والمتذوق على هذا الوجه قد أصبح أمرا جديرا بالاعتبار .

والواقع أن الفنانين بالرغم من الهالة التي يحيطون بها أنفسهم اعتادوا دائما اعتبار المتذوقين شركاء لهم . فلو كان ما يرمى اليه الفنان هو اثاره انفعالات معينة في جمهوره ، كان رفض المتذوقين الكشف عن هذه الانفعالات اثباتا لاففاق الفنان . . نعم قد ظهر رسامون لم يقدموا على عرض أعمالهم ، كما ظهر شعراء لم يعملوا على نشر دواوينهم ، وموسيقيون لم يحرصوا على تقديم مؤلفاتهم ، غير أن من أقدموا على مثل هذا الرفض لم تكن لديهم أية مميزات عالية ، اذ كانت أعمالهم مفتقرة الى الاصاله ، ولهذا بدا احتفاظهم بها في الكتمان أمرا غير مستغرب ، وهو أمر يتعارض مع الفن الجيد ، فمن يشعر بأن لديه شيئا يتطلب الافصاح لن يكون راغبا في الافصاح عنه علنا فحسب ، بل انه سيكون تواقا للمجاهرة به أمام الجميع . فسوف يشعر بأنه ما لم يتم الافصاح عنه على هذا الوجه ، فانه سيظل يحمل توتره داخله . ان أى فنان يعرف ما هي قيمة نشر أعماله على الآخرين ، كما يعرف أن تقبل المتذوقين لعمله الفني ليس أمرا يصح عدم الاكتراث به .

نعم قد يفترض الفنان أنه أقدر على الحكم على عمله من غيره ، وأن في حكمه الكفاية ، لكن على الفنان أن يواجه الجماهير ، وأن يراقب صدى عمله على وجوه متذوقيه ، وأن يستمع الى أصواتهم : «نعم أنه لعمل

جيد» • وعليه أن يتأكد من حكمه على نفسه وذلك بمعرفته لحكم  
المتذوقين عليه • وهذا يعنى أن على الفنان أن ينظر الى متذوقيه  
باعتبارهم شركاء له ، وأنهم حاضرون معه باعتبارهم يمثلون جانباً من  
عمله الفنى<sup>(١)</sup> •

---

(١) انظر فى ذلك كوانجوود ، روبين جورج ، مبادئ الفن ، ترجمة أحمد  
حمدى محمود مراجعة على ادهم ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ص ص  
٣٨٧ - ٣٩٢ مع بعض التصرف •

## ٢ - تذوق الفن أم تذوق الطبيعة :

بيد أننا ينبغي قبل أن نمضى فى تحليلاتنا لعملية التذوق الفنى أن نحسم أحد الموضوعات الهامة التى يمكن صياغتها على هيئة السؤال التالى :

هل نحن نتذوق الاعمال الفنية الجميلة أم أننا نتذوق الظواهر الطبيعية الجمالية أى هل نحن نتذوق أعمالاً فنية أم نتذوق الطبيعة ؟ وإذا كان الأمر هذا أو ذاك فأى من هذين النوعين يكون أفضل أو أعظم قيمة : هل التذوق الفنى أم تذوق الطبيعة ؟

هناك وجهة نظر تقول أن الفن أكثر أرضاء وأهم فى التجربة الجمالية من الطبيعة ، وأننا حينما نتحدث عن الموضوعات الجمالية فإننا نعنى بها عادة الاعمال الفنية التى ابتدعها الفنان لا موضوعات الطبيعة • ويرى أنصار هذا الرأى أن الفن بما أنه نشاط ابداعى يقوم به البشر بعكس الطبيعة ، فإنه يكون من ثم أكثر أهمية من الناحية الاجتماعية من الطبيعة ، بالإضافة الى أن الاعمال الفنية غالباً ما تكون ثابتة • • باقية • • ومن السهل محاكاتها أو عمل نسخ منها • • أى يمكن المشاركة فيها بصور مختلفة : فحسن نستطيع أن نقراً نفس الكتب ، ونستمع الى نفس

التسجيلات ، على حين أن موضوعات الطبيعة كالخلجان البحرية والتكوينات السحابية موضعية وعابرة ومؤقتة الى حد كبير .

نعم قد هناك تكون أسباب لبيان لماذا نستطيع أن نتحدث عن الفن بأكثر ما نستطيع أن نتحدث عن الطبيعة ، لكن ذلك لا يعنى أن الفن أعظم قيمة من الوجهة الجمالية من الطبيعة ، فعلى الرغم من أن الموضوعات الطبيعية ليست نتاج جهد بشرى فقد تكون نتاج جهد أكبر من ذلك الجهد البشرى ومن ثم تكون أعظم قيمة من فننا الانسانى .

لننتقل الى وجهة النظر الاخرى فى الموضوع وهى وجهة نظر أولئك الذين يقررون أن الظواهر الجمالية الطبيعية أكثر ارضاء واشباعا من الفن . يقول سانتيانا : «ان حبى للجميل لم يجد اشباعه الاكبر فى الثنون ، فاذا كان الفن ينقلنا من حال الى غيره ، ويحرر عقولنا وقلوبنا ، مما يجعلنى أحمل له التقدير والاعزاز ، فان الطبيعة تفعل ما هو أكثر من ذلك مرات ومرات . وان كان هناك ما خلب لى ، فهو الاماكن الجميلة والعادات الجميلة . والنظم الجميلة . ومن هنا كان اعجابى باليونان وانجلترا ، واستمتاعى بأمريكا الفتية المرححة البارعة » . ويقول كاريت «لو اجبرنا على الاختيار القاسى بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، وقدرنا الكنوز النفسية فى الموسيقى والشعر الى آخر صداها ، ففى اعتقادى أن اختيارنا ينبغى أن يكون للطبيعة » (١) .

---

(١) يرجع القارىء فى ذلك الى جيروم ستولنيتز ، النقد الفنى ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، والى ما كتبه G. Santayana فى كتاب The philosophy of G. Santayana المنشور فى شيليب Northwestern University ، وكتاب أ . ف - كاريت Carritt وعنوانه The theory of Beauty, London, 1928.

غير أن ستولنيتز يرى في كتابه « النقد الفنى : دراسة جمالية وفلسفية » أن التذوق الاستطيقى للفن يكون أعظم قيمة من تذوق الطبيعة من حيث أن الاول يتضمن « حدودا » أما الثانى فلا • فالفنان يضع لعمله حدودا ، فالكتاب والمدونة الموسيقية يبدأان وينتهيان عند حدود معينة ، واللوحة لها اطارها المحدد، والتمثال والمبنى تحدهما سطوحهما الخارجية، أما الطبيعة فلا تضع حدودا لمناظرها الريفية أو خلجانها أو تكويناتها السحابية بحيث ندرك أين يبدأ هذا المنظر أو ذاك وأين ينتهى • ان تلك الحدود لهى مما تنظم الموضوع الفنى وتوحده ، ومن ثم تجعل تجربتنا الفنية محددة غير مهوشة • وفى مقابل ذلك يفتقر المنظر الطبيعى الى تلك الحدود وبالتالي يكون مهوشا غير محدد لا تستطيع العين أن تحيط به •

بيد أن هذا القول ليس قولا قاطعا ، فعلى الرغم من أن الطبيعة لا حدود قاطعة لظواهرها الجمالية الا أن المتذوق الجمالى يفرض تلك الحدود وهو يشاهد تلك الظواهر أى أن المشاهد هو الذى يحدد ويشكل المنظر الطبيعى على حسب قول سانتيانا ، ولو كان لدى المرء ادراك ثاقب وخيال خصب لاستطاع أن ينشئ منظرا طبيعيا ذا قيمة جمالية كبرى، أعنى منظرا قد لا تقل قيمته ، وربما زادت ، عن كثير من اللوحات التى تصور مناظر طبيعية • لكن معظمنا لا نتوافر لديه بطبيعة الحال القدرة على القيام بهذا العمل ، وهى القدرة التى يملكها الفنان بدرجة ملحوظة • وبما أننا لا نستطيع أن نغير فى مناظر الطبيعة ، فانها قد تتضمن شوائب أو عناصر زائدة يمكن استبعادها فى العمل الفنى • لذلك يمكننا أن ننتهى الى أن هذه الحجة لا تثبت سوى أن الاعمال الفنية فى عمومها ذات قيمة

أعظم ، بفضل وحدتها من المناظر الطبيعية<sup>(٢)</sup> . ضف الى ذلك أنه حتى لو أمكن وجود تنظيم شكلى محدد للظواهر الجمالية الطبيعية ، فان معظمنا لن نتاح له فرصة مشاهدته ، لانه لا يتصف بالدوام والبقاء كما هو الحال فى أغلبية الاعمال الفنية .

غير أن هناك وجهة نظر أخرى فى هذا الموضوع وهى أن الطبيعة انما تكسب قيمتها الاستطبيقية العظمى بسبب هذا الافتقار الى التحديد أو التنظيم الشكلى ، فالمناظر الضخمة ذات القوة الهائلة لها من الجمال والجلال ما لا يمكن لاحد أن ينكره ، وهى تفر بطبيعتها من أى حد أو قيد ، والافق اللامتناهى الذى يتبدى لنا ونحن نرى المحيط وما يحلوه من سماء واسعة زرقاء هو منظر طبيعى فائن وجليل ليس فى قدرة أى عمل فنى أن يتعامل معه . وهذا يعنى أن الطبيعة اذا كانت قاصرة فى جانب ، فانها تتفوق فى جوانب أخرى .

وهناك جانب يتفق فيه تذوق الفن مع تذوق الطبيعة وهو الانتباه والتفسير الانتقائى ، فنحن ننتبه فى الفن الى ما نريد الانتباه اليه من أعمال فنية متنوعة ، كما ننتبه فى الطبيعة الى ظواهر جمالية مختلفة ، ونحن نفسر هذا العمل الفنى تفسيراً ينبع من داخلنا ويتفق مع تربيتنا وأذواقنا وكذلك الامر بالنسبة الى الطبيعة .

علينا الان أن نرجع الى الفارق الاول بين الاعمال الفنية وبين الظواهر الطبيعية الجمالية ، وهى أن الاولى تتميز بوجود جهد انسانى واضح ،

---

(٢) ستولنيتز ، جيروم ، النقد الفنى ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٦٥ .

هو جهد الفنان ، بينما لا نجد ذلك في الثانية • ان هذا القول يبدو صحيحا للسببين التاليين :

١ — اننا نشعر بنوع من الالفة مع الشخص الذي قسام بابداع العمل الفني، وهو أمر نفتقر اليه فيما يتعلق بالظواهر الجمالية الطبيعية • نحن قد نشعر بالامتنان لجهد الفنان ، أو للمعنى الذي أراد أن يوصله اليه ، ولقدرته على تخطي العقبات •

٢ — أننا نشعر بالاعجاب ببراعة الفنان، وقدرته على السيطرة على مواد عمله الفني حتى تصبح أكثر نفاذا وأكثر تأثيرا •

غير أننا ينبغي أن ندرك أن الاهتمام بالفنان الذي أبدع العمل الفني لا يؤدي دائما الى زيادة القيمة الجمالية للفن ، بل ربما أدى ذلك الى الانصراف عن الحياة مع جمال العمل الفني للغوص في حياة الفنان الخاصة باعتباره عينة لمدرسة فنية معينة •

قد يقال أيضا أننا نجد في الفن قيما لا نجدها في الطبيعة ، فقد تكون للعمل الفني قدرة تعبيرية عاطفية كبيرة ، أو تأثيرا ثقافيا ممتازا ، أو تعبيراً عن آماني المجتمع وقيمه • بيد أننا لا نستطيع أن نقول أن الفن وحده هو الذي يملك مثل هذه القيم ، وأن الطبيعة خلو منها ، فنحن نجد في الطبيعة ظواهر جمالية شديدة التأثير ، عظيمة النفاذ ، كما أنها قد تعبر في كثير من الاحيان عن جلال وعظمة الله في ابداعه •

وهكذا يبدو أن مسألة تفوق الفن على الطبيعة أو العكس هي مسألة معقدة ولا يمكن حسمها تماما ، فهناك نواحي يكون الفن فيها أعظم تفوقا على الطبيعة ، وهناك نواحي أخرى تكون الطبيعة أكثر تفوقا من الفن • الا أننا ولاغراض الدراسة وحدها سنركز على تذوق الفنون الجميلة وليس على تذوق الظواهر الجمالية الطبيعية •



### ٣ - أنماط المتذوقين الجماليين :

وضع عالم النفس الانجليزى «بلو Bullough» تصنيفا لأنماط المتذوقين للأعمال الفنية الجميلة ، مرتبا تلك الانماط حسب زيادة أو نقصان طابعها الجمالى •

النمط الاول من هذه الانماط الاربعة هو النمط الترابطى Associative حيث يلجأ المتذوق من هذا النمط الى ادراك ما يترابط مع الموضوع الجمالى الذى يدركه الان مما مر به فى الماضى • وهناك نوعان من الترابط :

أ ( الترابط المندمج : وهو نوع من الترابط تزداد فيه نغمته الاحساس بالشئ اذ يذوب المتذوق فى الموضوع الجمالى ويندمج فيه •

ب ( الترابط غير المندمج : وهو ذلك الذى يكون فيه للترابط « نغمة انفعالية » ، قوية خاصة به تغطى على الوعى الحاضر بالموضوع الجمالى •

ويرى « بلو » أن النوع الثانى من الترابط غير مشروع من الوجهة لاستطبيقية لان صاحبه يرتبط بالماضى ولا يعى الحاضر ، أما النوع الاول فلا يخرج عن المجال الجمالى ، بل ان من الممكن أن يزيد من القيمة

الجمالية للادراك اذ أنه يضيف على الموضوع الجمالى حياة ودلالة ، كما أن الاندماج يحول دون تعريض طابع التجربة ذاته الى الخطر»<sup>(١)</sup> . وذلك على عكس الترابط غير المندمج اذ يتحول فيه انتباهنا بعيدا عن الموضوع عندما نستغرق بشغف في ذكرياتنا أو عندما نفكر فى الاصول والمؤثرات التاريخية للعمل الفنى •

والنمط الثانى هو النمط الفسيولوجى Physiological وهو يرتبط بالمتذوقين الذين يحكمون على الموضوع الجمالى من خلال ردود الاعمال الجسمية والعضوية ، فهناك لون معين يجعل الشخص يحس «بالبرودة» وهناك شخص يحس بالخمول وثالث يشعر باحساس الرجفة عند الاستماع الى قطعة موسيقية<sup>(٢)</sup> • ففى هذه الامثلة يؤكد المتذوق الفسيولوجى على الاحاسيس التى تحدث فى داخله خلال التجربة ، ثم يحكم على الموضوع وفقا لاحاسيسه الفيزيولوجية تلك •

أما النمط الثالث فهو النمط « الموضوعى » Objective وصاحبه يصدر نوعا مضادا تماما من الاحكام ، فأمثال هؤلاء المتذوقين لا يشيرون الى ردود أفعالهم الشخصية ، وانما يتحدثون فقط عن طبيعة الموضوع

---

1 — Bullough; E. : The perceptive problem in the Aesthetic Appreciation of Simple colour combinations, British journal of psychology III (1910) P. 456.

(٢) ارجع فى ذلك الى :

A) Ibid : P. 453.

B) Myers; ch. : Individual Difference in listening to Music, British journal of psychology XIII (1922) P. 55

C) Valentine; C. W. An introduction to the experimental psychology of Beauhy, London 1919, P. 99.

وهم يحللون خصائصه ، أى نقاء الألوان أو بريقها ( بالنسبة لدراسة «بلو» عن الألوان) ثم يقدرونه على أساس معيار أو مقياس معين يضعونه لهذا النوع من الألوان ، ومن هنا تراهم يعييون على أحد الألوان مثلا كونه «مائعا» أو « غير نقى» ... ان أحكام الافراد المنتمين الى هذا النمط تبدو ناشئة عن تجربة جمالية حقة ، اذ أنهم يتحدثون عن الموضوع لا عن التذوق ، وحين يشيرون الى خصائص للون كبريقه أو صبغته ، يبدو أن حكمهم أوضح وأوثق من الاوصاف الخيالية التى يأتى بها أصحاب نمط الشخصية كما سنبين فيما بعد حين يتحدثون عن اللون على أنه « صريح» أو «تأملى» غير أن (بلو) لا يضع النمط الموضوعى فى مكانة عالية • والواقع أن النتائج التى توصل اليها بشأن هذا النمط تعد من أطرف النتائج ، اذ هو يرى أن الاحكام التى تحلل الموضوع بطريقة متجردة ، تدل على عجز عن الوصول الى التعاطف الجمالى مع الموضوع أو الاستمتاع به وينتهى «بلو» الى القول بأن أحكام المتذوق الموضوعى (تمثل أكثر صور التذوق الجمالى سطحية) •

يبقى النمط الرابع والاخير من أنماط المتذوقين وهو نمط الشخصية ، وأفراد هذا النمط يتذوقون الموضوع بطريقة مفعمة بالحياة ، والعمق تتميز بنغمة انفعالية قوية ، كما تشمل على الاستجابات العضوية التى توجد فى أفراد النمط الفسيولوجى • وها هنا ينظر الى الموضوع الجمالى على أنه «حياة» و «طابعا» خاصا به ، فاللون الاحمر يعد «صريحا ونشيطا» والازرق «متحفزا وتأمليا» والقطعة الموسيقية توصف بأنها «سعيدة» أو «جريئة» وهكذا •

وهناك من يرون فى تذوق هذا النمط أنه من النوع الخيالى

الرومانتيكى الذى يعجز عن ادراك الموضوع الجمالى بحساسية وتبصر،  
الا أن «بلو» يرى أن المتذوقين من نمط الشخصية يظلون محتفظين  
بموقف جمالى أصيل طوال تجربتهم ، وبتفتح متعاطف واضح، وبمشاركة  
انفعالية شديدة الحيوية . وفى هذا النوع من التجربة يكون الانتباه  
الجمالى أكمل ما يكون ، والموضوع « مستحوذا » الى أبعد حد .

ويقوم « بلو » بعد ذلك بترتيب تلك الانماط بادئا بالادنى وسائرا  
الى الاعلى من حيث القيمة الجمالية ، واضعا النمط الفسيولوجى فى أدنى  
المراتب حيث يتحول التذوق فيه الى أحاسيس جسمية ، ثم يضع النمط  
الترباطى غير المندمج وهنا لا يكون الموضوع فى بؤرة الوعى ، ثم النمط  
الموضوعى ويدل على عجز عن تحقيق اتصال متعاطف مع الموضوع ، ثم  
النمط الترباطى المندمج ونمط الشخصية<sup>(٣)</sup> .

---

(٣) ستولنيتز ، المرجع السابق ، ص ١١١ والصفحات التالية مع بعض  
التصرف .

#### ٤ — خطوات التذوق الفني :

هناك خطوات متتابعة حددها باير R. Bayer يمر بها المتذوق حتى يكتمل لديه الاحساس بجمال العمل الفني وتذوقه ، وهي خطوات تدل موقف الذات ازاء العمل الفني وهي :

١ — التوقف : L'arret وهو يعني توقف مجرى التفكير العادي وكذا توقف النشاط الارادي في سبيل استجابة الذات للموضوع الجمالي ، والاستغراق في حالة من المشاهدة أو التأمل التي تكون بمثابة مفاجأة لتلك الذات .

يقول جوتشوك « ان الانتباه الجمالي هو قبل كل شيء انتباه مركز نحو الموضوع الجمالي بالدرجة الاولى<sup>(١)</sup> فالقاعدة الرئيسية في تجربة التذوق الجمالي هي تركيز الانتباه على الموضوع ذاته فحسب ، ولا بد أن يكون أي شيء آخر تقوله أو تفعله خاضعا لهذا الهدف الاساسي . كما أنه لا يكون جديرا من الوجهة الجمالية ، بأن يقال أو يفعل الا اذا اندمج في الإدراك الجمالي ، وأضفى عليه دلالة جديدة . ان التأمل أو الانتباه

---

1 — Gotshalk; D. W. : Art and the social order, chicago, P. 4.

هنا ليس فعلا فكريا ، أو منهجا عقليا ، انه يحدث فجأة ويستحوذ علينا وعلى وجداننا ككل •

٢ - **العزلة أو الوحدة : L'isolement** وهي تعنى استبعاد كل ما عدا الاثر الفنى أو الموضوع الجمالى من مجال ادراكنا ، بحيث يستأثر ذلك الموضوع الجمالى بكل انتباهنا ، فننزل بذلك عن العالم المحيط بنا ، ونجد أنفسنا وجها لوجه أمام الموضوع المشاهد وحده ، وكأننا قد انتقلنا الى عالم جمالى قائم بذاته ، أو ذرة متوحدة منعزلة ، وعندئذ نشعر بأننا نحيا مؤقتا خارج العالم • وكأنما نحن فى جزيرة منعزلة •

يقول ستولنيتز « يبدو أن التجربة الجمالية ، فى أحسن حالاتها تعزلنا نحن والموضوع معا عن التيار المعتاد للتجربة ، فحين نعجب بالموضوع فى ذاته ، نفصله عن علاقاته المتبادلة بالاشياء الأخرى، ونشعر كأن الحياة قد توقفت فجأة ، اذ أننا نستغرق تماما فى الموضوع المائل أمامنا ، ونترك أية فكرة عن النشاط الهادف المتطلع الى المستقبل<sup>(٢)</sup> •

٣ - **احساسنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق** وأننا أمام ادراك شىء صورى غير موضوعى ، ومن ثم فان اهتمامنا لا يكون بما هو واقعى وانما بما هو صورى أو شكلى أو مظهرى •

٤ - **الموقف الحدسى : L'attitude intuitive** وهذا يعنى أن

---

(٢) ستولنيتز ، جيروم : النقد الفنى ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٧١ •

ادراكنا لن يكون ادراكا قائما على الاستدلال والبرهنة العقلية ، وانما نجد أنفسنا مندفعين الى ما هو حدسى مفاجيء • ومن هنا نميل الى الموضوع أو ننفر منه لا نتيجة تفكير منطقي وانما نتيجة احساس حدسى مبهم يتمكننا منذ البداية •

هـ - **الطابع العاطفى أو الوجدانى :** فالعمل الفنى المائل أمامنا يثير عواطفنا وانفعالاتنا ويؤثر على وجداننا • وهذا يعنى أن الموقف الجمالى ليس مجرد موقف ذاتى ينطوى على استجابة شخصية فحسب ، وانما هو أيضا موقف وجدانى يفيض عاطفة ، ويثير انفعالا • وعلى هذا النحو يمكن أن نقول أنه فى حين أن الجانب «المعرفى» يبدو بشكل ظاهر فى شتى مظاهر نشاطنا البشرى العادى ، كالادراك الحسى والفهم العقلى والسلوك العملى ، نجد أن فى تذوق الجمال أو العقل الفنى الجميل مظهرا وجدانيا يتجلى بوضوح، فيعيدنا الى حالة بدائية من حالات الوعي أو الشعور •

ويؤثر هذا التعاطف الوجدانى على حركاتنا ونشاطاتنا الجسمية فنحن نكيف حركاتنا العضلية والجسمية بحيث نندمج بأحاسيسنا ومشاعرنا فى الموضوع، فنحن نشد أنفسنا وتصبح عضلاتنا متوترة عندما نواجه تمثالا يتصف بطول القامة والقوة واستقامة البنيان •• كما اننا نسير حول كل جوانب العمل النحتى أو فى أرجاء كاتدرائية قبل أن نستطيع تذوقهما كعمل فنى وفى كثير من الاحيان قد نمد أيدينا ونلمس التماثيل لو سمح لنا حراس المتاحف بذلك<sup>(٣)</sup> •

(٣) انظر فى ذلك :

- A) Herbert; S. Langfeld : 'The Aesthetic Attitude, 1920.  
B) Vernon, Lee. Empathy in "A modern Book of Aesthetic, 1952.

٦ - التداعي : وقد تثير عواطفنا وانفعالاتنا ونحن بازاء عمل فنى جميل ، ذكريات وعواطف ماضية تتعلق بعمل فنى جميل مماثل أو مشابه فيقوى ذلك احساسنا بتذوق العمل الفنى القائم •

٧ - التقمص الوجدانى أو التوجد : ومعنى هذا أننا حينما نحكم على أى موضوع حكما جماليا ، فاننا نضع أنفسنا موضعه ، محققين بيننا وبينه علاقة بشرية تشبيلية أو مشاركة وجدانية أو حتى محاكاة باطنية • وهذا هو الذى يجعلنا نشعر بالآلم أبطال المسرحية ويظهر على قسّمات وجوهنا ما يشير الى تقمصنا لمواقف أبطالها ، وتوجدنا معها<sup>(٤)</sup> •

ولذا يذهب « باش » الى أن التذوق الذنى يبين أن الطابع الجمالى لاي عمل فنى ليس مجرد خاصية مميزة لهذا الموضوع بقدر ما هو طريقه خاصة بنا فى تصوّره ، وتأمّله ، والاستماع اليه ، والحكم عليه ، وتأويله وأننا حينما نتأمل الاعمال الفنية فاننا نضفى عليها من روحنا ما يجعل الحياة تدب فيها ، ونتيجة لذلك فاننا نكون فى المجال الاستطيقى « امراء حاكمون بأمرهم ، لاننا حين نقول : ليكن نور ، فان النور لا بد أن يكون<sup>(٥)</sup> لكن على الرغم من أن باش يقرر أن فى استطاعة الذات أن

---

(٤) انظر فى ذلك :

A) Bayer; R. : Essais Sur La méthode en Esthétique, 1953, PP. 121-122.

ب ( زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ص ص ٢٥٠ - ٢٥٢ •

ج ( محمد على ابو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ص

٩٩ - ١٠١ •

=

(٥) انظر :

تتخذ المسلك الاستطيقى بحكم ارادتها الا أنه يعود فيقرر أنه بمجرد ما تتخذ الذات هذا المسلك فإن الصبغة التي يتخذها التأمل بعد ذلك لا تصبح متوقفة عليها ، بل تكون متوقفة على الموضوع نفسه ، ومعنى هذا أنه اذا كانت الذات هى التي تشيع الحياة في العالم ، فإن روح الاشياء المتأملة انما ترجع في نهاية الامر الى الاشياء ذاتها لا الى الذات ومهما يكن من أمر ، فإن الفعل الجمالى الاصلى وهو ذلك الفعل الذى يجعل تلاقى الذات والموضوع ممكنا انما هو فعل التقمص الوجدانى •• وهكذا تقوم الذات بعملية « اسقاط ذاتى » مقترن بضرب دن الامتزاج أو الذوبان في الموضوع فتشيع في الشيء الذى تتأمله حياتها وروحها ونوازعها ورغباتها ومشاعرها وشتى مظاهر احساسها • وتبعاً لذلك فإن للتجربة الجمالية طابعاً تشبيهاً تختلط فيه المعرفة الفنية بالمعرفة الصوفية، ويتم فيه ضرب من الاتحاد أو الامتزاج بين الذات والموضوع • وهنا تخلع الانا على اللا أنا كل ما فى حياتها من عمق وقداسة وثرء، فتستحيل الى ذلك الشيء الذى تتأمله ، أو هى على الاصح تعيد خلقه من جديد على صورتها ومثالها ، لكى تنتهى فى خاتمة المطاف الى الفناء فيه • والحق أن الذات لتشعر فى لحظة التأمل بأنها قد استحالت بالفعل الى خط ، أو ايقاع ، أو نغمة ، أو سحابة ، أو عاطفة ، أو صخرة ، أو غدير ، دون أن يفطن الى أنها تغير الاشياء أعمق وأعز ما فى حياتها •• اننا يقول « باش » نثور مع الموجة العاتية ، ونرق مع النسيم العليل ونتصلب مع الصخرة الجامدة ، ونتدفق مع الجدول الرقراق •• ومعنى

---

= أ ( زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ٢٥٣ •  
B) Basch; V. : Le Maître probleme de l'esthetique, PP.51-45.

هذا أن ثمة تبادلا مستمرا يتم بين شعورنا وبين العالم الخارجى<sup>(٦)</sup> .

ان التقمص الوجدانى ليس الا نوعا من المشاركة العميقة تقوم بين الذات الداخلية وبين الموضوع الجمالى الخارجى أو بين الانا واللا أنا ، فيتم التطابق بينهما وتجمع بينهما وحدة جمالية تشبه «الوجد الصوفى» .

غير أننا يجب أن ندرك أن التذوق الفنى ليس عملية ذاتية محضة . . أنه عملية «شهادة» نقوم بها بازاء العمل الفنى . فالرجل المتأمل أو المشاهد أو المتفرج لا يجلب للعمل الفنى شيئا ، اللهم الا شهادته أو تأييده أو موافقته . وليس الصحيح أن يقال أن العمل الفنى كائننا فينا ، بل الصحيح أن يقال أننا نحن كائنون فيه . والتذوق لا يتم الا اذا كان المرء مشاركا ومتأملا فى الوقت نفسه ، فالمشاهد فى المسرح لابد أن يهتم بالمشهد الذى يراه الى الحد الذى يستطيع معه أن يتابعه ، ولكن لا الى الحد الذى ينخدع فيه بما يتوالى أمام ناظريه من مشاهد ، فيختلط عليه الواقع بالخيال . ولا بد للمتفرج أيضا من أن يهتم بالمرحلية الى الحد الذى يستطيع معه أن يتعاطف مع شخصياتها ، ولكن لا الى الحد الذى يتحد فيه مع أبطالها ، أو يتقمص شخصياتها ، وكذلك لابد للمتفرج من أن يتعلق بأحداث المسرحية ، ولكن لا الى الحد الذى يضطر معه الى التداخل فى مجرى حوادثها وكأنه بازاء أحداث واقعية . وهكذا نرى أن فى الادراك الجمالى اتصالا وانفصالا<sup>(٧)</sup> .

---

(٦) راجع : زكريا ابراهيم ، المرجع السابق ص ص ٢٥٣ - ٢٥٥ وانظر أيضا :

Basch; V. : L'esthétique Allemande contemporaine, Alcan, 1934 PP. 84-85.

(٧) انظر :

زكريا ابراهيم : المرجع السابق ص ٢٦٠ والصفحات التالية .

## ٥ - هل التذوق الفني مجرد انفعال ؟

يذهب دوكاس Ducasse في كتابه « أنت والنقاد والفن »  
Art, the Critics and you وهو من أكبر دعاة النظرية الانفعالية الى أن  
الانفعال أساسى للتذوق الجمالى ، وذلك لان الجمال ، من وجهة نظره  
هو ما نسعى اليه حين النظر الى الاشياء من وجهة استيطيقية ، ويضيف  
دوكاس كلمة « تفتح » الى كلمة انفعال فيقول : ففى التأمل الجمالى  
يتفتح المرء تماما • • لاستقبال الشعور • نعم ان انتباهنا يكون مركزا  
على الموضوع ، لكن اهتمامنا وهدفنا انما يكمن فى الشعور من حيث هو  
كذلك • وعندما نكتسب الشعور ، نتذوق الموضوع الجمالى ، ونحن تحت  
وطأة الانفعال ، فالتجربة الجمالية هى تجربة انفعالية فى الاساس •

ان دوكاس يعبر بذلك عن جزء كبير من التجربة الجمالية ، فحين  
لا يتأثر الناس بما هو جميل ، فانهم ينكرون أن يكون الادراك الجمالى قد  
وصل الى الاكتمال أو النجاح •

بيد أن هذا القول الذى نادى به دوكاس تعرض لوجه النقد التالية :

١ - نحن لا نهتم كمثوقين للفنون الجميلة بالدلالة الشعورية أو

الانفعالية وحدها ، وقد لا نهتم بها على الاطلاق ، اذ قد نبدي اهتماما بالسطح الحسى للموضوع على النحو الذى يتبدى فيه العين أو للاذن ونستمتع بتلك الاحساسات وحدها ، أو قد ندرك التنظيم الشكلى للموضوع ، وينصب اهتمامنا على التوازن والنظام ، أو قد ينصب اهتمامنا على الارتباطات الرمزية للعمل • نعم قد يثار موضوع الانفعال خلال التجربة الجمالية ، لكن لا يجب أن نضع لمثل هذا الانفعال مركزا مميزا ، أو نجعله العنصر الوحيد ، فالانفعال — ان وجد — ليس أكثر أو أقل من أى عنصر آخر يدخل فى تكوين التجربة الجمالية الكاملة •

٢ — يرى نقاد النظرية الانفعالية ان اهتمامنا اذا كان منصبا على الشعور فى ذاته ، ومن حيث هو كذلك ، فعندئذ لا تكون تجربتنا جمالية بحق • ذلك لاننا انما نقتصر عندئذ على استخدام العمل الفنى كوسيلة لاثارة تجربة من نوع معين ، فنكون بذلك أشبه بأولئك الذين يحاولون تعويض الهزال العاطفى لحياتهم بقراءة روايات رومانتيكية ، اذ لما كان الاهتمام غير منصب على الموضوع فى طبيعته الباطنة ، فان موقف المشاهد لا يكون عندئذ جماليا • ويؤيد هانسليك فى كتابه «الجميل فى الموسيقى» ذلك النقد فيذكر أن فى فعل الاستماع الخالص ، نستمتع بالموسيقى وحدها ، ولا نفكر فى اقحام أى موضوع خارج عنها ، أما الميل الى استثارة انفعالاتنا فينطوى على شىء خارج عن مجال الموسيقى ويستطرد قائلا : من المؤكد أن الموسيقى قد تثير انفعالات من السرور العظيم أو الحزن المبرح ، ولكن ألا يمكن احداث نفس التأثير ، وربما تأثير أقوى منه ، اذا سمعنا خبرا يقول أننا ربحتنا الجائزة الاولى فى «اليانصيب» أو أن صديقا عزيزا لنا مصاب بمرض خطير ؟ •

غير أن ستولنيتز لا يقبل رأى هانسليك ويقول ان الدلالة الشعورية للموضوع الجمالى فريدة فى موضوعها ، ولما كان الانفعال كامنا فى الموضوع ، ولما كان للموضوع طبيعته المميزة ، فلا يمكن أن يحل أى رمز محل الآخر تماما ، وعلى ذلك فليس فى استطاعة المرء أن يحصل من القطعة الموسيقية على نفس التأثير الذى تحدثه أخبار حسنة أو سيئة فى الحياة اليومية ، ومن ثم يمكن القول دفعا عن رأى دوكاس أن الحزن فى المارش الجنائزى فى سمفونية «ايدويكا» (البطولة) لبيتهوفن ليس مماثلا للحزن الذى تثيره أية كارثة شخصية<sup>(١)</sup> .

٣ - ذهب هانسليك ، وهو فى هذا يتحدث باسم كثير من نقاد النظرية الانفعالية أن على هؤلاء الذين يتخيلون عند سماعهم لقطعة تعزفها الآلات ، ان الاوتار ترتعش من فرط الانفعال ، أن يبينوا بوضوح ما هو الانفعال الذى تتخذه الموسيقى موضوعا لها . فكيف يمكننا الكلام عن تصوير انفعال معين ، فى الوقت الذى لا يعرف فيه أحد بحق ما الذى يتم تصويره ؟ نعم قد يجيب دوكاس على هذا - بأننا لا نستطيع أن نحدد عادة ما هى «الدلالة الانفعالية»<sup>(٢)</sup> ذلك لأنها لما كانت دلالة مباشرة

---

(١) انظر لمزيد من التفاصيل :

A) Ducasse, C. : Art, the critics and you, 1944.

B) Vincent, T. : Ducasse on Art and its appreciation, philo & phen. Research Vol. XIII Sep. 1952 - PP. 69 - 83.

C) Stephen, D. : Emotional Distance in Art Journal of Aesthetic and Art, Vol. IV (June 1946) PP. 235 - 239.

د ( ستولنيتز ، النقد الفنى ، ص ٢٦٩ .

(٢) انظر المرجع السابق ، ص ص ٢٧٣ - ٢٧٤ مع بعض التصرف

وأنظر أيضا :

وفريدة في نوعها ، فانها تكون غير قابلة للوصف ، اذا شئنا الدقة ، وكون الانفعال غير قابل للوصف لا يعنى أنه غير موجود ، فالانفعالات التي تصدر عن البشر عديدة ومتنوعة ، والاغلبية العظمى منها لا يمكن الاشارة اليها لانه لم يطلق عليها أى اسم ، وهى لاتخضع للتصنيف .

ان عدم استطاعتنا تحديد اسم الانفعالات التي تعبر عنها الموسيقى لا يترتب عليها أن الموسيقى غير معبرة عن انفعالات . بيد أن هذا القول لدوكاس لا يثبت أن الموسيقى تعبر بالفعل عن انفعالات دائما ، حتى لو كانت هذه الانفعالات مما يستحيل وصفه . ان ناقد النظرية الانفعالية يرى في ذلك أن دوكاس يحتمى وراء صفة استحالة التسمية في الانفعالات ، فعندما يعرض عليه عمل لا يعبر عن انفعال ، يستطيع على حد تعبير الناقد أن يرد وهو يظن نفسه بمنأى عن الخطأ « كلا أنه يعبر بالفعل عن انفعال ، ولكن من سوء الحظ أنني لا أستطيع أن انبئك ما هو هذا الانفعال » غير أن هذا يؤدي الى ترك مسألة امكان عدم وجود انفعال على الاطلاق مفتوحة<sup>(3)</sup> .

٤ - واذا سلمنا بأن التجربة الجمالية لابد وأن تكون مقترنة بالانفعال ، فان نقاد النظرية الانفعالية لا يذهبون الى أن هناك تباينا كبيرا في نوع الانفعال الذي يحس به المتذوقون ، وتنوع الاستجابات الانفعالية وتعددتها على هذا النحو يثبت أن الانفعال أمر عارض بالنسبة

---

A) Hanslick; E. : The Beautiful in Music, Trans. cohen N.Y. 1957.

B) Ducasse, C. : The philosophy of Art. N.Y. 1929.

الى التجربة الجمالية • فاذا قام صاحب النظرية الانفعالية بالرد على هذا النقد فينبغى عليه أن يفسر كيف يمكن أن يتجسد الانفعال فى موضوع ، ويعجز مع ذلك عن التأثير فى جميع المشاهدين على نفس النحو •

٥ — يذكر بعض النقاد أن المتذوق قد لا يتمكن فى بعض الاعمال الفنية من المشاركة مع كل الانفعالات المرتبطة بها • وفى التراجميات مثلا والتي تصور لنا التأثير المتبادل بين انفعالات مجموعة كبيرة من الشخصيات فى آن واحد يستحيل على المتذوق أن يحاول الشعور بكل من هذه الانفعالات رغم وعيه بها •

٦ — يبدو أن النظرية الانفعالية لا يمكن أن تكون شاملة بحيث يتم تطبيقها على سائر الفنون ، فالفن الزخرفى يستهدف امتاع الحواس ، كما قد لا تعبر بعض الاوانى اليونانية وفنون التزيين عن انفعال ما •

ورغم أوجه النقد السابقة فإن النظرية الانفعالية أثبتت ثبوتا قاطعا أنها من أرسخ وأعظم النظريات الفنية ، وأقربها من وقائع تجربة الفنان المبدع والمشاهد المتذوق معا •



## ٦ — التذوق الفني والزمان :

شاع بين الناس أن التجربة الفنية بما أنها استمتاع باللحظة الحاضرة، ولكونها عملية استغراق «مباشر» لما يتم تذوقه أو ادراكه ، فانها من ثم تكون لا زمانية أى لا تعباً بالماضى أو المستقبل • وهناك فكرة أخرى ساهمت بدورها على الاعتقاد «بلا زمانية» الاستمتاع الجمالى ، تلك هى التمييز بين «فنون الزمان» و «فنون المكان» فالاولى هى تلك التى يقع فيها أداء الفنان أو ادراك المشاهد خلال فترة من الزمان كفنون الموسيقى والرقص والادب والفن السينمائى • ومن الممكن أن يتفاوت الوقت الملائم لتذوق الاعمال فى هذه الفنون من بضعة دقائق مخصصة لقراءة قصيدة، الى ساعة أو اثنتين عند مشاهدة رواية سينمائية أو لاكثر من ذلك أو أقل • اما الفنون المكانية أو «غير الزمانية» فهى التصوير والنحت والعمارة ، فالاعمال فى هذه الفنون لا تمتد خلال الزمان ، ومن الممكن تذوقها على الفور أو فى آن واحد •

بيد أن مثل هذا الرأى فى تقسيم الفنون الى زمانية ومكانية غير سليم ، فالتجربة الجمالية تحدث فى الزمان وخلال الزمان مهما كان نوع الموضوع الفنى المراد تذوقه ، بل ان هذا الطابع «الزمانى» للتذوق الفنى

واحد من أهم صفاته ، فلو لم تكن التجربة الجمالية زمانية ، لاقتضرت الى كثير من الحيوية والاثارة والتدفق التى تتصف بها فعلا .

نحن نرى أن كل تجربة جمالية تحدث فى الزمان ، فنحن نشعر بالقبل والآن والبعد ونحن بازاء تذوق أى عمل فنى ، كما أن لحظات التجربة الجمالية تترابط فى الاستمتاع الجمالى ترابطا أحكم مما يحدث لها فى أى نوع آخر من التجربة ، بمعنى أن ماندركه فى اللحظة «الحاضرة» يكون مرتبطا ارتباطا وثيقا بما سبقه ويثير توقعا لما سيتلوه . وهكذا كان يقول أرسطو حين ذهب الى أن للدراما بداية ونهاية ، وهذا لا يعنى بالطبع مجرد كون المسرحية تبدأ فى نقطة زمانية معينة وتنتهى فى وقت لاحق . بل أن أرسطو يقول أن حوادث المسرحية ترتبط بعضها ببعض ارتباطا ضروريا ، فهى لا تتعاقب خبط عشواء، وإنما يؤدى أحدها الى احداث الاخر ، ثم الى احداث غيره ، وأخيرا تؤدى الحوادث كلها معا الى احداث الذروة أو الخاتمة . وعلى هذا النحو يمكن أن تكشف دراما مثل «ماكبث» عن دلالة الحياة الكاملة للانسان وقيمتها ، أما الحياة فى ذاتها فنادر ما تفعل ذلك ، ذلك لان الاحداث البارزة فى تاريخ حياة انسان معين تحدث خلال فترة تبلغ سنوات متعددة، وتتخللها حوادث لا أهمية لها ولا ارتباط بينها وبين تلك الاحداث الرئيسية ، أما الدراما فتقوم بحذف هذه الحوادث التافهة ، ولا تعرض إلا الاحداث الحاسمة وعلاقاتها السببية المتبادلة ، بطريقة مركزة محكمة<sup>(١)</sup> قد لا تستغرق أكثر من ثلاث ساعات .

---

(١) ستولنيتز ، جيروم ، النقد الفنى ، دراسة جمالية وفلسفية ص ص ٩٦ - ٩٨ مع بعض التصرف .

وحين نشاهد أى مسرحية يكون الطابع الزمنى لتجربتنا واضحا تماما ، ففى خلال الجزء «الوسط» من المسرحية ، نشعر شعورا واضحا بالحوادث التى أدت الى هذه النقطة ، وننتطح قدما الى أحداث الذروة، ونحس بتوتر ، وبرغم أن المسألة مازالت مشكوكا فيها ، فانها تشير مقدما الى اللحظة الحاسمة وأخيرا تؤدي الذروة الى جذب كل انتباهنا وتوقعنا ، وتعمل «الخاتمة» على توحيد المسرحية اذ تتيح لنا فهم دلالة كل ما سبقها فيزال توترنا ونشعر بكمال التجربة وتحقيق هدفها ، أى نشعر بأن تجربتنا قد سارت فى مجراها حتى الاكتمال<sup>(٢)</sup> .

ان وعينا بالماضى والمستقبل يعد جزءا لا يتجزأ من تذوقنا للعمل الفنى كما يتبدى خلال الزمان ، ولولا هذا الوعى بالزمان لكانت تجربتنا مفككة ، ولما تمكنا من رؤية ترابط الاجزاء المتعددة للموضوع الفنى الفنى بعضها مع البعض . ان العمل الفنى يترابط ويتوحد فى تجربتنا بفضل الذاكرة والخيال ، ويصبح له بذلك معناه . ان التجربة الجمالية من ثم تشتمل على الاستمتاع بما يتم ادراكه فى الآن الحاضر بعد ادراك الماضى ، وتوقع جزء آخر سوف يتم الاستمتاع به فيما بعد . ومن ثم نفهم ما يقوله «موريس» من أن ما هو جميل يعبر عن حاضر ناتج عن ماض وله مستقبل .

ان ما سبق يعد أمرا يسيرا لانه يتناول الفنون الزمانية ، لكن أيمكن أن ينطبق هذا على ما سمي باسم الفنون المكانية أو الفنون اللا زمانية كالنحت والنحت والعمارة؟

---

2 — Devey; J. : Art as Experience, N.Y. 1943.P. 35.

الواقع اننا اذا لم نقف موقفا جماليا من صورة أو لوحة ، فاننا لن نجد فيها شيئا يدل على طابعها الزمنى ، فلن نجد أمامنا الا مجموعة من الالوان أو شكل ذو ثلاثة أبعاد يشغل حيزا من المكان • وقد يؤدي بنا ذلك الى الاعتقاد بأن من الممكن ادراكها فوريا • وفى مقابل ذلك تدل السمات الخارجية لقطعة موسيقية أو أدبية على الامتداد خلال الزمان ، كما فى الترقيم المتعاقب للحركات أو الفصول وتتابع الانغام أو الكلمات • ولكن ما الذى يحدث حين ننظر الى لوحة أو تمثال بطريقة جمالية ؟

اننا نجد أن هذه الاعمال لا يمكن تذوقها الا فى الزمان وخلالها، فلا بد لنا من أن نستغرق وقتا لتحريك العين على اللوحة والسير حول التمثال ، بحيث نستطيع أن نراه من كل جهة • وان من أكثر سمات العمل حيوية ، ذلك الايقاع الذى يشيع فيه ، والايقاع نمط يتكرر فى عدد من المواضع فى العمل ، ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون ، ومن هذه التأكيدات والسكونات المتكررة يصبح العمل ديناميا ، وهذا يصدق على تكرر أقواس أو انحناءات معينة فى كاتدرائية ، فالعين تواصل حركتها متوقعة حدوث النمط الايقاعى فى المستقبل • كذلك يساعد الوعى بالايقاع على توحيد تجربتنا والربط بينها ، فنحن اذ نتذكر ماحدث من قبل ، نستطيع أن نتعرف على التكرار فى مجالات متعددة للعمل ، ولو لم نفعل ذلك، لبدا كل شئ جديدا تماما ، بلا رابطة تجمع بين أجزائه ، وعندئذ يكون انتباهنا حائرا مستقرا •

ان الوقفات فى أعمال التصوير والنحت والعمارة تولد اهتماما متزايدا بالكشف المقبل للنمط الايقاعى ، فليس شكل الاشياء هو وحده الدينامى ، بل ان شكل المسافات الواقعة بينها دينامى بدوره • ان اسراع

النبض يتبدى فى العمارة فى عصر الباروك فى تغير أبعاد الاقواس والمسافات بين الاعمدة ، وتظل المسافات تضيق تدريجيا ، وتعدو الاقواس أقل سمكا وتزداد سرعة التعاقب •

ان من الممكن فى حالة التجربة الجمالية أن نتحدث عن «حركة داخل الصورة» أما أولئك الذين يعترضون على هذه الطريقة فى التفكير فيخلطون بين اللوحة بوصفها موضوعا ماديا ، وبين اللوحة عندما تبعث حية فى الادراك الجمالى<sup>(٣)</sup> •

---

(٣) انظر ستولنيتز ، المرجع السابق ، ص ص ١٠٠ - ١٠٢ مع بعض التصرف •



## ٧ - التذوق الجمالى والنقد الفنى :

هل هناك علاقة وطيدة تجمع بين التذوق الجمالى وبين النقد الفنى، أم انهما متباينان تماما ؟ يقول البعض ان بين هذين النوعين اختلافا كبيرا ويمكن اجمال هذا الاختلاف فيما يلى :

١ - يشير النقد بمعناه الضيق الى البحث والتنقيب عن العيوب ونواحي النقص أو أوجه التناقض التى توجد فى عمل فنى ما ، ويشير فى معناه الواسع الى البحث والتنقيب عن نواحي الضعف والقوة معا ، وهى تتصف سواء فى هذا المعنى أو ذاك بأنها حالة ذهنية معينة هى حالة تجرد وحيطة وحذر من أن يخدع الفرد بأمر ما • فاتخاذ موقف النقد بمعنى رفض الموافقة حتى (يرى المرء بنفسه) كما يقول التعبير الشهير • ولا بد أن يتأتى الموضوع الينا ويقدم أوراق اعتماده ، ولا يمر الا اذا أثبت جدارته •

أما الموقف الجمالى فيختلف عن هذا كل الاختلاف ، بل انه عكس هذا على خط مستقيم ، فهو يدعونا الى الولاء للموضوع بحرية ، ودون تساؤل • وفى هذا الصدد يقال أحيانا أن المشاهد أو المتذوق «يستسلم» للعمل الفنى ••• يحيا حياة الموضوع ، ولا يتحداه ••• وعندما يبلغ

الاهتمام الجمالى أقصى درجاته ، يفقد المشاهد ذاته فى الموضوع •  
وهكذا يبدو الاختلاف واضحا بين الموقفين الجمالى والنقدى ، بحيث لو  
ساد الموقف النقدى اهتمامنا لقضى على الادراك أو التذوق الجمالى<sup>(١)</sup> •

٢ — يتميز النقد بأنه يتخذ لنفسه منهجا تحليليا فالناقد لا يستطيع  
أن يؤدي عمله دون أن يحلله الى عناصره ، وأن يبحث فى كل عنصر على  
حدة ، وكذلك يبحث فى علاقة كل عنصر بعنصر آخر • بيد أن تقطيع العمل  
وتحليله على هذا النحو لا يوجد فى الموقف التذوقى ، الذى يلجأ  
صاحبه الى الشعور المباشر بما يشاهده ، فى حيويته وكيته وتدفعه  
العام •

٣ — يختلف التذوق الجمالى أو الفنى عن النقد الفنى من حيث  
الغرض أو الهدف • فالناقد يستهدف من نقده الدفاع عن مبدأ معين أو  
قيمة محددة ، ومن هنا فهو يسعى الى الاهتمام بشئ لا يكون داخل  
العمل الفنى وانما يكون خارجه ، أما التذوق الجمالى فهو لا يصل الى  
قمته الا حينما يكون استغراقا فى الموضوع واندماجا فيه اندماجا  
لا شعوريا فى أغلب الاحيان •

بيد أن أوجه الاختلاف السابقة لا يجب أن تنسينا أن التذوق الجمالى  
يمكن أن تكون لها علاقة ايجابية مع النقد الفنى أو العكس من الوجهتين  
التاليتين :

١ — التجربة الجمالية يمتزج فيها الموقفين الجمالى والنقدى خلال

---

(١) نفس المرجع ص ٥٦٩ •

بعض الوقت أو معظمه ، فنحن حينما نتذوق نحكم أيضا، بيد أننا كلما  
دققنا فى النقد ووسعنا دائرته أدى ذلك الى الاقلال من الاهتمام  
الجمالى •

٢ — والتجربة الجمالية عند بعض المفكرين ليست مجرد امتزاج  
بين الموقفين الجمالى والنقدى بحيث يكون هناك تمييز بين هذين الموقفين.  
بل أنها تتضمن الاثنى معا بدون تمايز ففى كل عملية تذوق تكمن معايير  
ضمنية للحكم ، وفى كل حكم يكون هناك تذوق ، وعلى ذلك يكون التذوق  
الجمالى والنقد الفنى ماثلا فى كل فعل من افعال التأمل الجمالى • يقول  
ليفيس Leavis ان الكلمات فى الشعر لا تدعونا الى (التفكير حولها)  
والحكم عليها بل تدعونا الى أن نندمج فيها بحسنا ، أو (نصير) الى حال  
غير حالنا ، أى أن نحقق تجربة كاملة معطاة فى الكلمات • فهى تطالب ••  
برهافة الاستجابة — وهى نوع من الاستجابة لا تتمشى مع الموقف  
التقديرى (التذوقى) • ان الناقد — من حيث هو قارئ للشعر — يهتم حقا  
بالتقدير (التذوق) ولكن تصويرنا اياه بأنه يقيس بمعيار يفرضه على  
الموضوع ويطبقه من الخارج انما هو اساءة عرض للعملية •• فاهتمامه  
الاول انما يتجه الى الاندماج فى القصيدة وامتلاكها •• لكل ما فيها من  
امتلاء عينى (٢) •

---

(٢) نفس المراجع ص ص ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، مع بعض التصرف •



# الفصل الثالث

تربية الذوق الجمالي



انتهينا فيما سبق الى أن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضوع ثم يستنير الموضوع أمامه تدريجيا ، وهنا تبدأ الذات فى التراجع والتنحي عن امتلاك الموضوع ، ويأخذ الموضوع دوره فى السيطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجدانى ، فيكون على المتذوق أن ينصت الى حديث موضوع الجمال على نحو ما ينطق به وجوده الحسى ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية • ومعنى هذا أن المتذوق فى هذه الحالة قد نفذ الى الكيفية الوجدانية للموضوع ، وأنه قد اقترب من الحدس الاصلى للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأحس ذبذباته خلال الاداء ، ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد شهادة على الموضوع • فهى لن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفنى كائنا فينا ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه • وهذه الشهادة لن تكون حيادية مادامت شخصية وعاطفية ولذلك فسيكون لدينا عدد من الاحكام بقدر أعداد المتذوقين (١) •

غير أنه يبدو أن المسألة ليست ذاتية وشخصية الى هذا الحد • نعم ان الازواق تتوقف على عناصر التفضيل الشخصى والميول والتربية ونوع

---

(٢) محمد على ابو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٠١ •

الحساسية وما الى ذلك ، وأما «الذوق» فانه يعنى القدرة على اصدار حكم جمالى تتجاوز فيه آراءنا الشخصية وميولنا الذاتية وأفكارنا المسبقة . وان كان كانط Kant قد شاء أن يخلع على الذوق صفة «الكلية» فذلك لانه لاحظ ان الحكم الجمالى لا يتطلب منى تصميميا أو قرارا شخصيا ، بل هو يتطلب منى الانتباه الى الموضوع ، بحيث يمثل أمامى العمل الفنى ويحكم على نفسه بنفسه ، وكما أن القاضى العادل فى المحكمة انما هو ذلك الذى يدع الحقيقة تكشف عن نفسها بنفسها، مكنفيا بأن ينطق بالحكم ، بعد أن يكون المتهم قد أدان نفسه بنفسه ، فكذلك لابد للمتذوق المنصف من أن يدع ميوله جانبا لكى يترك للموضوع الجمالى فرصة اظهار أفضليته بالقياس الى ماعداه من موضوعات جمالية اخرى . واثقا من أن الفن الصادق انما هو فى جميع الحالات ذلك الذى يصرفنا عن ذواتنا لكى يوجهنا اليه وحده دون سواه . وهكذا نجد أن من شأن «العمل الفنى» أن يولد لدينا ملكة الذوق ، بأن يعود ادراكنا الجمالى على أن يكون عيانا خالصا ، وتفتحا حرا أمام الموضوع ، دون التأثير بميول جزئية خاصة أو دوافع ذاتية محدودة . ومن هنا فان «العمل الفنى» هو فى صميمه «مدرسة انتباه» تربي فيها ملكة الفهم ، وترقى ما لدينا من مقدرة على النفاذ الى عالم الفن .

وان قيل ان «الذوق ليس فى الكتب» وأنه «لامشاحة فى الاذواق» فان ردنا سوف يرتكز على أن هذا ينطوى على سوء فهم لطبيعة الحكم الجمالى ، حقا ان الحكم الجمالى يعبر — بمعنى ما من المعانى — عن وجهة نظر الانسان الى الكون ، ولكن من المؤكد أن نسبية الحكم كما قال بايير Bayer ليست هى التى تكون ثبات الموضوع أو تسنده، انما

هناك شيء يظل خارجا عن الذات ، ألا وهو ما في الموضوع نفسه من توازن في صميم بنائه الجمالي ، وهذا الشيء بالذات هو العامل الفصيل الذي يظل الحكم الجمالي مشروطا به دائما أبدا . وتبعاً لذلك فإن (كل عمل فني إنما يحمل في ذاته نسقا خاصا من الضرورات التي تشع من خلالها كيفية الجمالية) ومعنى هذا أن التجديدات الجمالية لحالات النفس لا تصدر عن قوى غريبة في النفس ، أو لا تنبعث من مناطق مظلمة في أعماق الذات ، وإنما هي تصدر عن « الشيء » المتأمل نفسه بوصفه حاويا في صميم ذاتيته لقانونه الخاص الذي يتكفل بتفسير شتى مظاهره (٢) .

ان ما سبق يعبر عن وجهة النظر الموضوعية والتي يمكن تلخيصها في القضايا الأربع التالية :

١ — حكم القيمة يمكن تحقيق صحته أو بطلانه ، ويكون الحكم صحيحا عندما تكون الصفة التي يعزوها الى العمل موجودة بالفعل في العمل .

٢ — عندما يختلف شخصان حول قيمة عمل معين ، فلا بد أن يكون

(٢) أنظر في ذلك :

أ ( زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ص ٢٦٣ - ٢٦٤ مع بعض التصرف )

B) Stephen; P. : Principles of art appreciation, N.Y. 1949.

C) Joad, C.E.M. : The objectivity of Beauty in vavas and Kreiger "The Problem of Aesthetics, N.Y. 1953.

D) Bayer; R. : Esthétique de la Crace, Paris 1934.

أحدهما فقط هو المصيب ، أما المخطيء فهو ذلك الذى يعزو الى العمل صفة لا يملكها هذا العمل بالفعل •

٣ — «الذوق السليم» هو القدرة على ادراك صفة القيمة الجمالية، عندما تكون موجودة فى موضوع ما ، أما «الذوق الفاسد» فهو سمة من لا يملك هذه القدرة •

٤ — وعلى ذلك ، فبعض الاحكام الجمالية له سلطة موثوق منها، وبعضها الاخر ليس له مثل هذه السلطة<sup>(٣)</sup> •

غير أن النظرية الذاتية ترى على العكس من ذلك أن مسألة التذوق الفنى هى مسألة ذوق ، والذوق هنا يعنى ما يحبه المرء أو لا يحبه أو ما يفضلُه أو لا يفضلُه، ولا سبيل الى تدخل أى فرد فى هذا الموضوع فلا مشاحة فى الاذواق De gustibus non est disputandum ان الحكم فى نظر دوكاس وهو من أكبر المدافعين عن النظرية الذاتية يشير قبل أى شىء الى التجربة التى يمر بها المشاهد ، عندما يدرك العمل جماليا ، فهو يقول هذا العمل جميل عندما يشعر بالاستمتاع ويصفه بأنه قبيح عندما لا يشعر بذلك • وبما أننى أنا الذى أشعر بالاستمتاع أو لا أشعر به ، وبما أن الحكم يصف مشاعرى وأنا وحدى الذى أعرف ما هى المشاعر فأننى من ثم أكون «الحكم النهائى المعصوم من الخطأ» ومن هنا لا يصبح الجمال سمة موضوعية ، وإنما هو يتفاوت تبعاً للمتذوق ، والموضوع الذى يحق لشخص أن يسميه جميلاً ، يحق لشخص

---

(٣) ستولنيتز ، جيروم : النقد الفنى ، ص ٥٩١ •

آخر بنفس المقدار ألا يحكم عليه على هذا النحو • بل أن الأمر يختلف  
فى الفرد الواحد خلال أوقات مختلفة •

ولكن أليس بعض الناس أكثر حساسية وأقدر على التذوق الجمالى  
من بعضهم البعض ؟ يجيب دوكاس بقوله : هناك أشخاص ذواقون  
للجمال ، غير أن أحكامهم الجمالية ليست ملزمة لأحد • بل ان من الصعب  
أن نفهم ما الذى يمكن أن يعنيه لفظ (ملزم) فى هذا السياق •• ان هناك  
بالطبع شيئاً اسمه الذوق السليم والذوق الردىء ، ولكن الذوق السليم  
فى رأى أما أن يعنى ذوقى الخاص ، وأما ذوق أناس متفقيين ، أو ذوق  
أناس أود أن يكون ذوقى متمشياً مع ذوقهم ، فالاذواق لا يمكن اثباتها  
أو تفنيدها ، لكنها تمتدح فقط أو تذم •

وما القول فى أن أعمالاً فنية معينة تظل محل مديح طوال القرون  
وتصبح لها بذلك شهرة ثابتة ؟ ألا يدل ذلك على أنها ذات جمال موضوعى  
لا ذاتى ؟ يجيب دوكاس ان كل ما يدل عليه اتفاق الاجيال على جمال  
عمل فنى ما هو أن الناس يجدون لذة فى نفس الاشياء لان تكوينهم  
متشابه ، ولكنه لا يستطيع أن يثبت جمال الموضوع لأوائك الذين  
لا يدركون فيه أى جمال<sup>(٤)</sup> •

غير أننا اذا أخذنا بالموقف الذاتى لظهرت لدينا الصعوبة التالية : كيف  
يمكن أن ننقل من العاطفة التى هى بطبيعتها ذاتية الى الحكم الجمالى الذى

---

(٤) انظر تفصيل هذه الاراء فى :

A) Ducasse, C. : The philosophy of Art, N.Y. 1929.

B) Ducasse, C. : Arts, the Critics and you, N.Y. 1944.

هو بطبيعته كلى ؟ أننا نكون فى العادة متحيزون فى أحكامنا الجمالية  
لجهد أننا ذاتيون وجزئيون لانكاد نقوى على رؤية الموضوع الجمالى  
بتمامه وكماله • كما أننا نختلف مزاجا وانفعالا وشخصية وتخصصا • • • الخ  
وهذا لن ينجم عنه بطبيعة الحال الا اختلافات كبيرة بصدد أحكامنا  
الجمالية ، ونحن نعتقد أن تربية الذوق الجمالى منذ الطفولة يمكن أن  
يساهم مساهمة فعالة فى تضيق شقه الخلاف بين الافراد ، كما يمكن أن  
يكون له دوره الكبير فى الانتقال مما هو ذاتى الى ما هو كلى • ويمكن  
تربية الذوق الجمالى بالطرق الاتية :

#### ١ - الحذف التدريجى لكل ما هو قبيح :

وذلك بالبداية باستبعاد ما هو أكثر قبحا ثم الصعود الى ما هو متوسط  
القبح ثم الى ما ينطوى على أدنى درجات القبح حتى نصل الى خط  
الحياد بين ما هو قبيح وما هو جميل • ويظل المتذوق مستمرا فى عملية  
الحذف حتى يستبين له الجمال فى موضوعات تتراوح فيها سماته بين  
الهبوط والصعود وحين ذلك يحس بذبذبات الجمال تسرى فى أعماق  
نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية الصاعدة ، ولا تلبث هذه الخبرات  
الجمالية المتراكمة تدريجيا أن تعمل على أن يتولد لديه معنى الجمالى •

#### ٢ - تكرار المثل أمام الموضوع :

وهذه تحتاج الى ممارسة متكررة لعملية التذوق ، فمثل تلك الممارسة  
يكون لها دورها الكبير فى تربية الذوق الجمالى لدى الفرد ولهذا كان  
من الضرورى أن نهيبء للطفل منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تنتج له أن  
يلمس بنفسه مظاهر الجمال ومكوناتها فتكشف عنها بالتدريج مع تقدم

الزمن •• فمثل هذه الممارسة تساعد الطفل على تنمية احساسه بالجمال،  
فيصبح قادرا فيما بعد على اصدار أحكام جمالية تقوم على ادراك متكامل  
لمعنى الجمال •

### ٣ - الطريقة المقارنة

ويطبق فيها الباحثون اسلوب المقارنة بين الاثار الجمالية والمنتجات  
الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصولية ، فهم يلجأون عن  
طريق المقارنة الى عملية تصنيف منهجية للأعمال الفنية المعروضة ،  
ويلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو بموقف معين ، ثم يخضرون أعمال  
المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض أساليب الصنعة  
المتعارف عليها ، ثم هي تنتهي حتما الى تكوين حكم ذاتي للباحث على  
ما عاينه من أعمال فنية ، ولكنه حكم تنتفى فيه العفوية والعشوائية غير  
المبنية على الدراسة والمقارنة<sup>(٥)</sup> •

وهكذا تظهر لنا التجربة ان تربية الذوق الجمالي والتدريب والمران  
على المسائل الجمالية يكون لها أثرها الواضح على ملكة الحكم الجمالي  
عند الفرد • فالاحتكاك الطويل بالأعمال الفنية لابد من أن يصقل ذوقه  
ويربى احساسه الجمالي ويرقق شعوره الفني • وهكذا قد تعمل التربية  
الفنية عملها في نفس الفرد فتجعله يدرك أن ثمة « حكما جماليا »  
صادقا يمكن اعتباره بمثابة ترجمة نقدية حاسمة للموضوع ، وكأننا بازاء  
مرآة صادقة تعكس صورة العمل الفني بكل دقة ووضوح وامانة • ان

---

(٥) محمد علي ابو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ص  
١٠٣ - ١٠٧ مع بعض التصرف •

مهمة التربية الفنية ان ترينا كيف يمكن أن نرى « العمل الفني » .  
وانضرب لذلك مثلا فنقول : هب اننا استمعنا الى سيمفونية في احدى  
صالات العزف الموسيقى ، فمن منا سيكون أقدر على الاستماع الى ذلك  
العمل الفني ؟ أهو الرجل الذي تزود بثقافة موسيقية أم الرجل العامي  
الذي لا عهد له بسماع هذا النوع من الموسيقى ؟ أفلا يصح اذن أن نقول  
أن « العمل الفني » هو هذا الذي ننحو اليه ونفتبه نحوه حينما نمضى  
لسماع السيمفونية مرة بعد أخرى ؟ أو حينما نعكف على قراءة الاوديسه  
مرة بعد أخرى ؟<sup>(٦)</sup> وماذا عسى ان تكون جدوى هذا العود المستمر  
والتكرار الدائم الى العمل الفني اللهم الا تكوين دلالة حكم جمالى تعبر  
من ذاتيتها الضيقة الى ما هو كلى ؟

يقول بايير ان احكامنا الجمالية تكشف عما فى انظارنا من هوى ،  
وتعسف ، وتحزب ، وتعصب ، وقصر نظر ، وسوء فهم . . الخ لكننا حينما  
ننجح بتربية الذوى الجمالى فى أن نلم بجوانب الموضوع الجمالى ككل ،  
أو حينما نكون قد تخلصنا من كل ما فى انظارنا الجزئية الخاصة من تهور  
وتعسف واندفاع ، فهناك قد يكون فى وسعنا أن نكون عن الموضوع حكما  
جماليا صحيحا يجىء مطابقا له . وبهذا المعنى قد يصح أن نقول أن  
اتصاف المرء بالذوق انما يعنى انه قد استطاع أن يتخلص من شتى  
الذواق ، أى أنه قد استطاع أن يحيل ( الجزئى ) الى ( كلى )<sup>(٧)</sup> .

ليس من شأن الاعمال الفنية أن تنظم اهواءنا ، وان تشيع فيها  
التناسق والانتظام ، وأن تحقق بين النفس والبدن نوعا من القوافق

---

(٦) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ٢٦٦ .

(٧) نفس المرجع : ص ٢٦٧ .

والانسجام فحسب ، بل أن من شأنها أيضا أن تقمع ما في ذاتيتنا من  
جزئية سواء أكانت تجريبية أم تاريخية أم تعسفية لكي تحيل الجزئي  
فيينا الى كلى .. ان التذوق الفنى هو الوسيلة التى تسمو بالتذوق الى  
المستوى الجمالى الذى يستطيع عنده أن يدرك العنصر الكلى فيما هو  
جزئى . وهكذا نخلص الى القول بأن فهمنا للعمل الفنى انما يتوقف على  
مدى قدرتنا على قهر جزئيتنا وقمع ذاتيتنا ، من أجل الانصات الى حديث  
« الموضوع الجمالى » والحكم عليه من وجهة نظره هو لا من وجهة  
نظرنا نحن<sup>(٨)</sup> .

وهناك سؤال هام يجب ان نطرحه هنا هو : ما هى طبيعة المعرفة التى  
تساعدنا على تربية الذوق الجمالى وتكوين احكام جمالية سليمة ؟ وهل  
كل أنواع المعرفة تؤدى الى تحقيق هذا الهدف ام أن هناك شروطا خاصة  
للمعرفة الجمالية التى تحقق تربية الذوق الجمالى ؟

يرى كثير من الباحثين أن المعرفة المتعلقة بالعمل الفنى كالمعرفة التى  
تدور حول الفنان ، والفترة التى ابتدع فيها عمله الفنى ، والمجتمع الذى  
عاش فيه ، وأوجه الشبه والاختلاف بين هذا العمل واعمالا اخرى ،  
ونوع العمل من حيث هو سيمفونية أو قصيدة شعرية ، وتأثيره على  
النقاد فى مختلف الاجيال وغيرها من معارف مماثلة لا تفيد فى تربية

---

(٨) انظر المرجع السابق وانظر ايضا :

- A) Bayer; R. : Essais Sur la méthode esthétique, Paris 1953.  
B) Feldman; V. : l'Esthétique Française contemporaine, Paris 1936.  
C) Dufrence; M. : Phénoménologie de l'expérience Esthétique  
D) Jenkins : Art and the human Enterprise, Harvard 1958.

الذوق الجمالى بل هى على ما يرى « دوكاس » معرفة ضارة أكثر منها نافعة ، فالنوادير وغيرها من المعلومات المتعلقة بسير كبار المصورين والرسامين والموسيقيين والكتاب ، تؤلف موضوعا طريفا للحديث والثرثرة ، ولكن ليس لها شأن مباشر بالاستمتاع الجمالى بالأعمال التى تركها هؤلاء الفنانون<sup>(٩)</sup> . . . ويقول « برترام » اننا لسنا فى حاجة الى معرفة أى شئ عن حياة الفنان لكي نتذوق عمله ونقدره<sup>(١٠)</sup> . فمجرد اكتساب مثل هذه المعرفة ليس كافيا ، بل قد يكون له تأثير هدام على التذوق الجمالى، ذلك لان المشاهد قد يدور تفكيره حول قصة عن الموضوع الذى يشاهده ، لا كما تعبر عنها اللوحة التى يشاهدها وما تتميز به من طابع فريد ، كما أن معرفته تلك يمكن أن تظل بعيدة عن العمل ، ولا تجعله يندمج أو يستجيب استجابة جمالية مباشرة ، بل تصرف انتباهه عن العمل وتخرجه عن الموضوع من الوجهة الجمالية .

ويرى ستولنيتز أن كثيرا من برامج التذوق الفنى والكتب المتعلقة بالفن ، وتعليقات النقاد على البرامج فى الحفلات تحتوى على مثل تلك المعارف « عن » الفن ، اذ نجد معلومات عن تاريخ حياة الفنان ووفاته، ونعلم أنه كان سييء الطبع ، أو نعرف معتقداته السياسية . كما يتعلم الطالب كيف يتعرف على قصيدة غنائية لبتزارك من نوع السونيت Sonnet أو يعرف اقسام حركة فى قالب السوناتا . ويتعلم كيف يميز فن « الباروك » من الفن الكلاسيكى ، وكيف أن عملا فنيا معيناً أثر فى

---

9 — Ducasse; C. : The philosophy of Art, N.Y. 1929.  
P. 230.

10 — Bertram, M. : The Aesthetic Process, Northwestern  
1943, P. 108.

خلاق أعمال تالية • غير أن هذا كله لا قيمة له من الوجهة الجمالية ما لم يلق ضوءا على العمل الفني ذاته ، ويجعل الإدراك الجمالى للطالب أكثر دقة ويثرى تجربته •

ويتساءل ستولنيتز بعد ذلك عن لماذا يقع معلمو الفنون في هذا الخطأ، ويرى أن من اسباب ذلك أن من العسير جدا تعليم ما يتضمنه عنوان برنامج دراسي في «التذوق الفني» ، إذ أن تنمية الاهتمام والحساسية الفنية ليست بالامر اليسير على الاطلاق ، والاسهل من ذلك كثيرا تقديم حقائق عن الفن للطالب • ان على المعلم أن يتوخى الحكمة في اختيار ما سيقدمه من «المعرفة عن» فلا ينتقى الا ما يمكن ربطه بالموضوع بسهولة ، وعليه بعد ذلك أن يبين كيف يكون ذلك مرتبطا بالاستمتاع الجمالى بالعمل • ويجب أن يكون ما يقوله موجها نحو الصعوبات التي لاقاها الطالب في أول لقاء له مع العمل ، ثم يرتد مرة أخرى الى العمل، كي يمكن الطالب من أن « يرى ما لم يره في المرة الاولى » بحيث لا يقتصر على جعل تجربته أوسع معرفة — لان هذه ليست غاية في ذاتها — وانما يجعلها اعمق واشد ارهافا • ان القاعدة الرئيسية في تعليم الفن وهى القاعدة الرئيسية في التجربة الجمالية أيضا هى : ركز الانتباه على الموضوع ذاته فحسب ، ولا بد أن يكون أى شئ آخر تقوله أو تفعله خاضعا لهذا الهدف الاساسى ، كما أنه لا يكون جديرا ، من الوجهة الجمالية ، بأن يقال أو يفعل الا اذا اندمج في الإدراك الجمالى ، واضفى عليه دلالة جديدة (١١) •

---

(١١) ستولنيتز ، جيروم ، النقاد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية .  
ترجمة مؤاد زكريا ، ص ص ٨١ - ٨٢ •

ويوجه ستولنيتز نقدا لطريقة المقارنة التي ذكرناها كأحد الطرق المؤدية الى تربية الذوق الجمالى فيقول : هناك اسلوب معين فى تعليم الفن يشجع على الخروج عن الموضوع ، وينبغى الكلام عنه لانه واسع الانتشار ، فكثيرا ما يطلب الى الطلاب اجراء مقارنة بين عمليين فنيين أو أكثر • ولا شك أن لهذه الطريقة مزاياها ، اذ لا غناء عنها فى دراسة تاريخ الفن ، وفضلا عن ذلك فمن الممكن أن تكون مفيدة لاغراض جمالية خالصة أيضا ، اذ أنها كثيرا ما تجعل الطالب شاعرا بالطبع المميز لكل من الاعمال التى يقوم بالمقارنة بينها • ومع ذلك فانها تولد ايضا اخطارا معينة • أول هذه الاخطار يمكن فهمه اذا فهمت الطبيعة الباطنة للموقف الجمالى • فهذا الموقف يتركز على موضوع معزول عن علاقاته المتبادلة ، لكى يتذوقه بما فيه من طابع فريد • فاذا كنا فى موقف يتعين علينا فيه أن نربط الموضوع بشئ آخر ، فمن الجائز أن الانتباه لا يستطيع أبدا أن يتركز كله على واحد من الموضوعين أو من الموضوعات فحسب ، وانما يظل ينتقل بينها ، فيحال بينه وبين أن يكون جماليا (١٢) •

ولقد ذكر بلو فى هذا الصدد أن طريقة المقارنة •• تقضى على استعداد الذات وتهيؤها المسبق للتجارب الجمالية •• وانه لمن السمات المميزة بدقة لاتذوق الجمالى ألا يكون مقارنا ، بل أن يكون نازعا الى العزل والاحتفاظ بالفردية (١٣) والواقع أن الدارس حين يعجز عن النظر الى كل عمل فنى بطريقة جمالية ، فانه يجد نفسه مضطرا لان يقوم بتحليل

---

(١٢) نفس المرجع : نفس الموضع •

13 — Bullough; E. : The Perceptive problem in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour Combination P. 412.

الاعمال الموجودة امامه وبيان أوجه التشابه والاختلاف القائمة بينها ،  
غير أن هذه المقارنة ليست الا عملا عقليا بحثا لا صلة من قريب أو بعيد  
بتذوقه أو استمتاعه الفني .

ان المعرفة الجمالية والتي تعيننا على تربية الذوق الجمالى يجب أن  
تكون معرفة مرتبطة بالموضوع الجمالى ، وتكون المعرفة مرتبطة بالموضوع  
إذا توافر فيها ثلاثة شروط هي :

١ — ألا تكون مؤدية الى اضعاف الانتباه الجمالى الى الموضوع  
أو القضاء عليه .

٢ — اذا كانت متعلقة بمعنى الموضوع وطابعه التعبيري .

٣ — اذا جعلت لاستجابتنا الجمالية المباشرة للموضوع طابعا ارفع،  
ودلالة أعمق .



## اللوحات الفنية



- ١ — فتاة تنتظر في المرأة « بيكاسو » •
- ٢ — ملك وملكة « هنرى مور » •
- ٣ — ذات المروحة « بيكاسو » •
- ٤ — الهام الشاعر « بوسان » •
- ٥ — رقصة الحياة « ادوارد مونخ » •
- ٦ — الموناليزا « ليوناردو دافنشى » •
- ٧ — جارية ومقعد « هنرى ماتيس » •
- ٨ — كاتدرائية أولم « أعلى برج في العالم » •
- ٩ — الوالدان « كولفتس » •
- ١٠ — جوبيتر وأنيتوبى « كوريجيو » •
- ١١ — رأس سيدة « بيكاسو » •
- ١٢ — رقص « لين شادويك » •
- ١٣ — صبايا أفينيون « بيكاسو » •
- ١٤ — راكب الحصان « مارينو مارينى » •
- ١٥ — ليلى فوق النهر « مارك شاغال » •
- ١٦ — مهرج مع الجيتار « جوان جريس » •
- ١٧ — القلب الأحمر « رينيه مارجريت » •
- ١٨ — الحزن « بيكاسو » •

- ١٩ — لاعبو الورق « سيزان » •
- ٢٠ — صلب المسيح « جرنفالد » •
- ٢١ — منظر طبيعي « بول كلى » •
- ٢٢ — الاستماع الى الموسيقى « بيكاسو » •
- ٢٣ — نحت ، خشب ملون « باربارا هيوبرت » •
- ٢٤ — غفوة الفلاحين « بيكاسو » •



( )





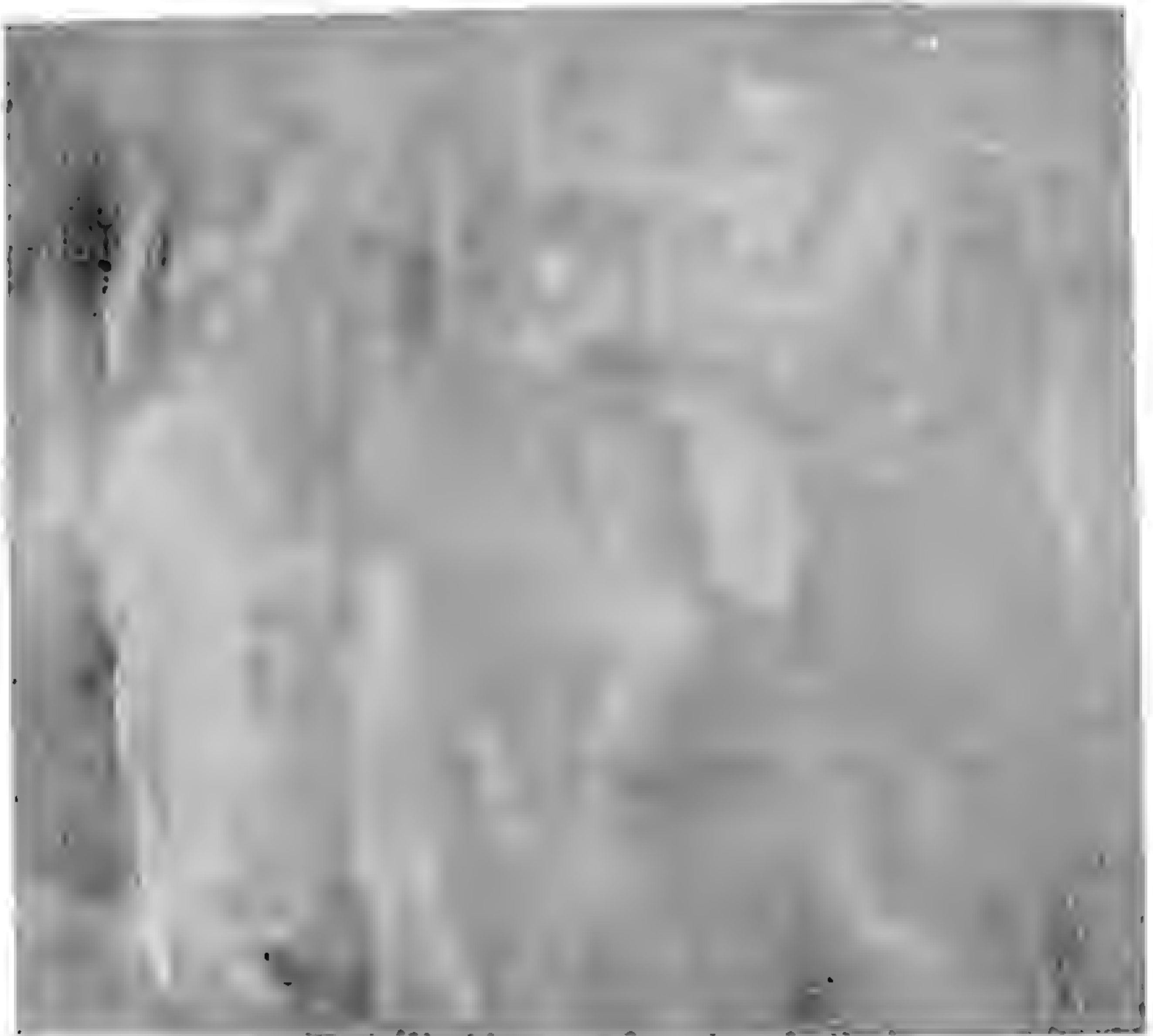
(19)





(۲)





(2)





( ० )









(v)





(A)





(9)









(11)





1313





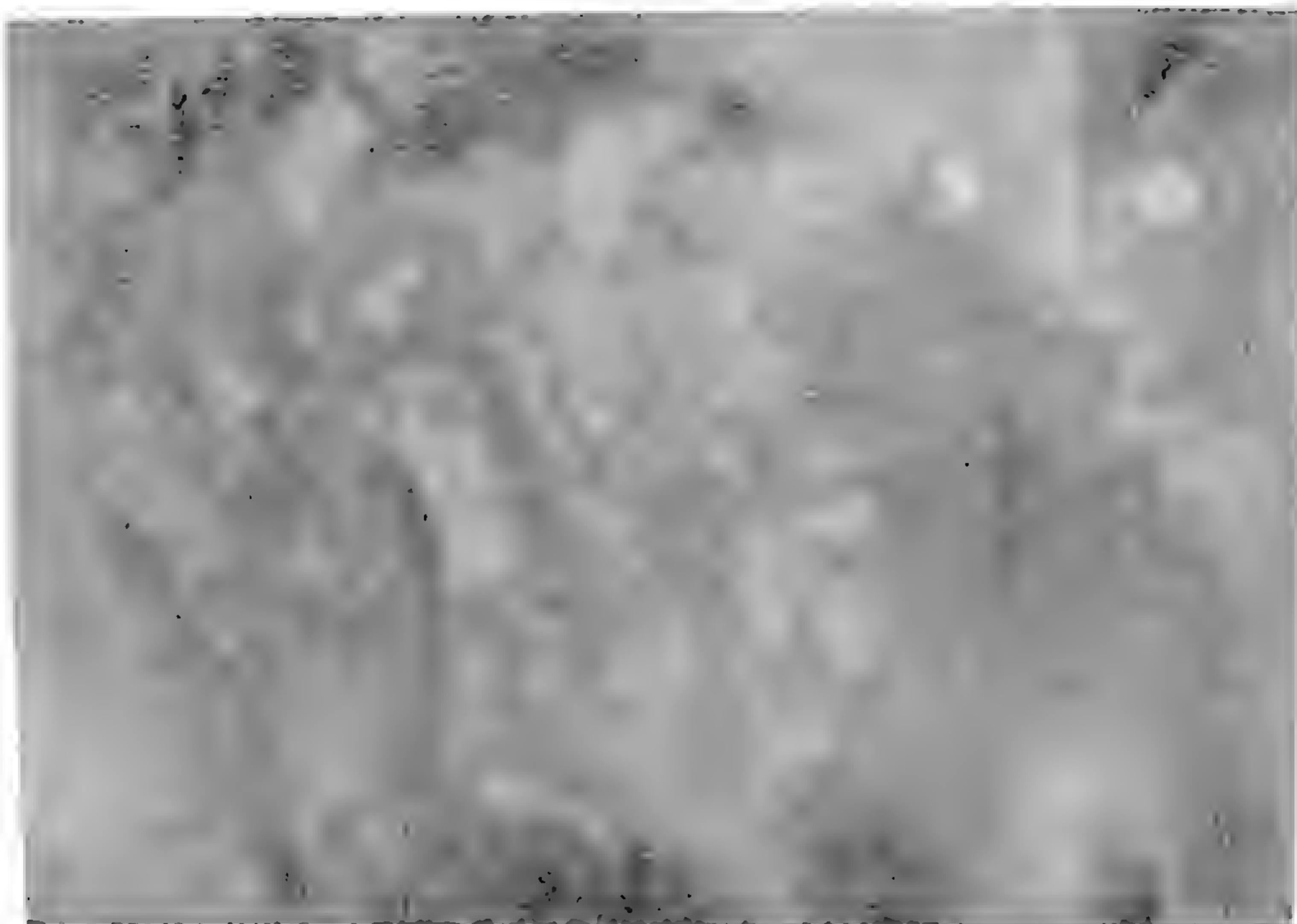
(13)





131





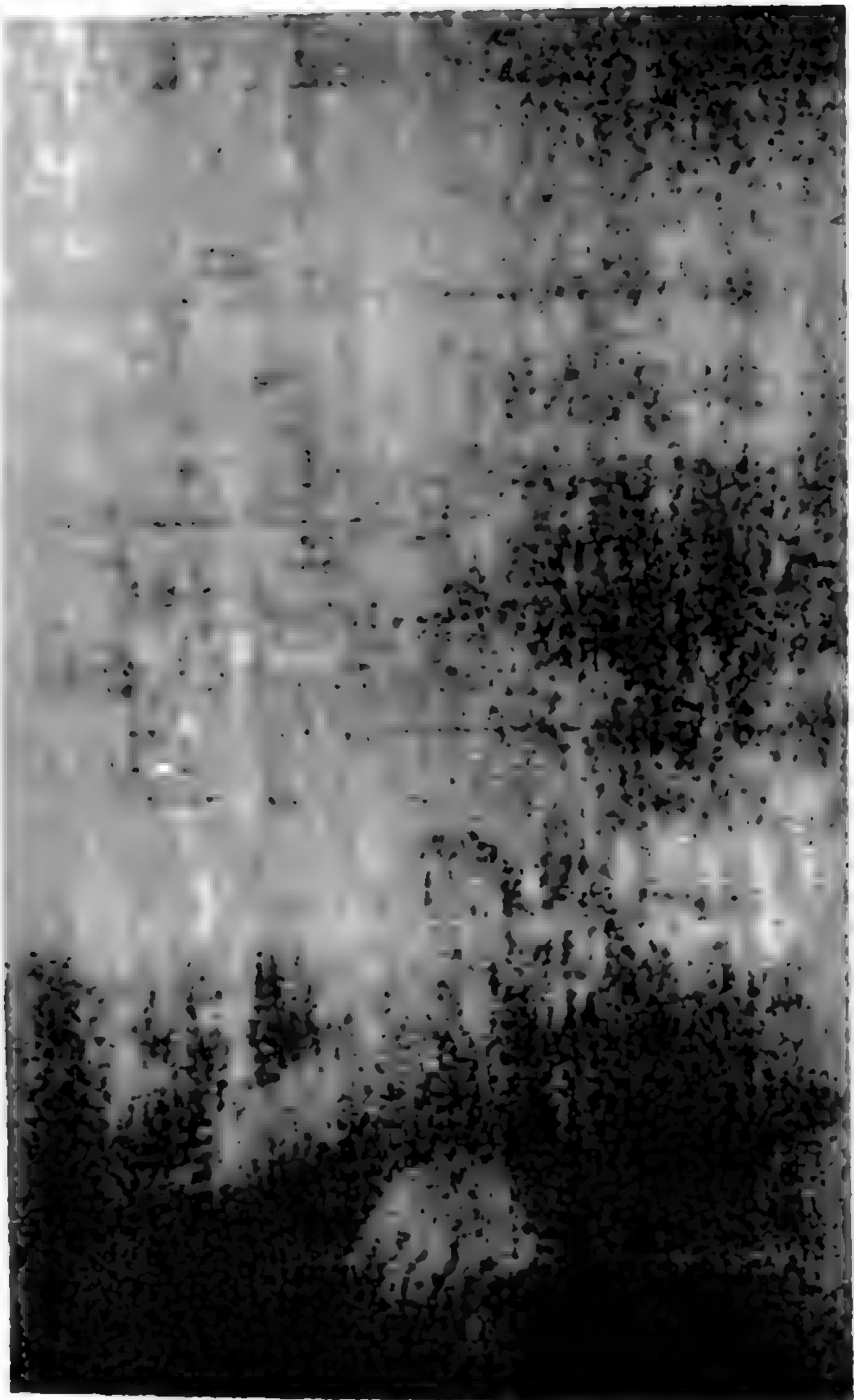
(10)





( 17 )





( Ⅳ )





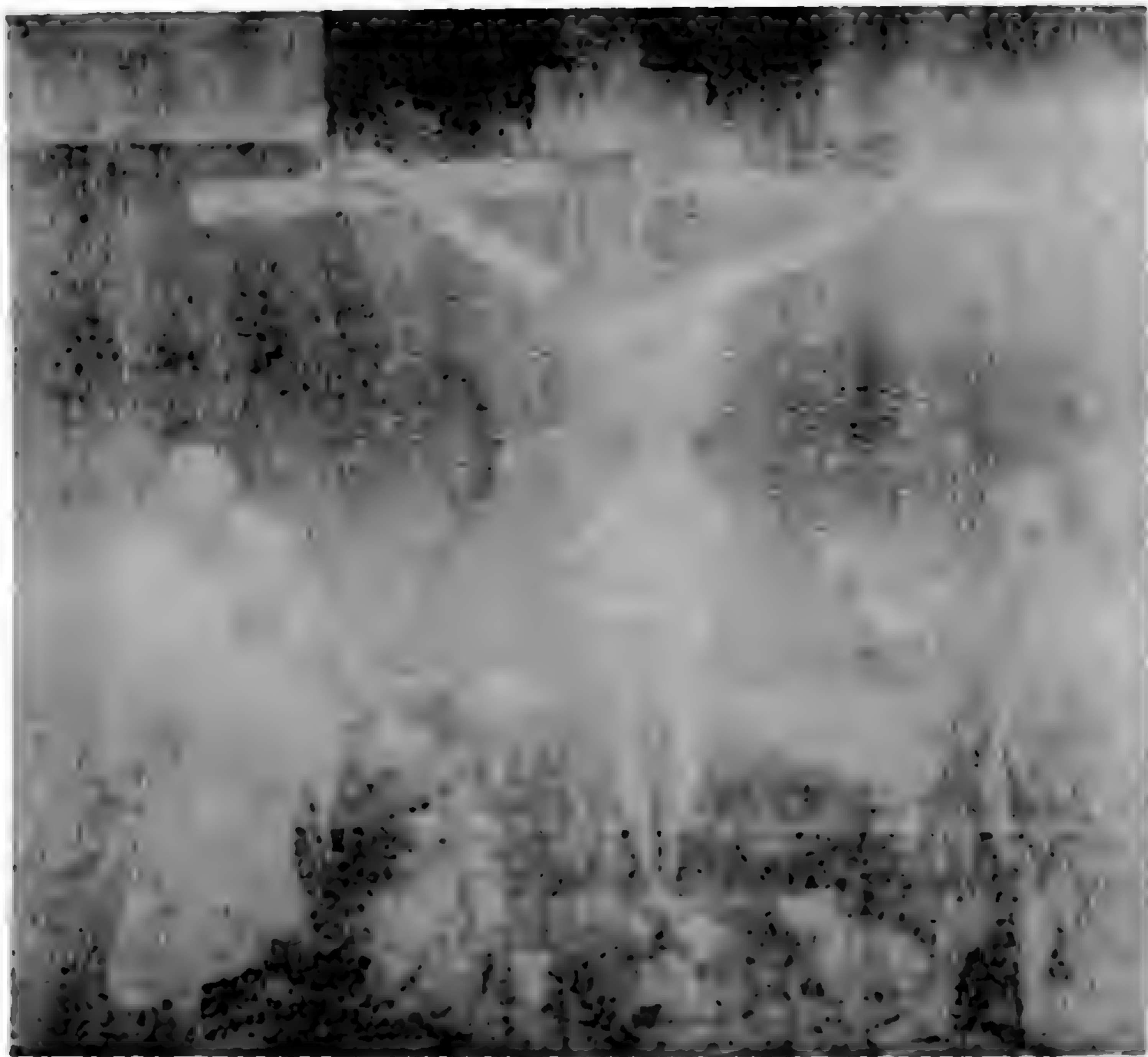
(1A)





(19)





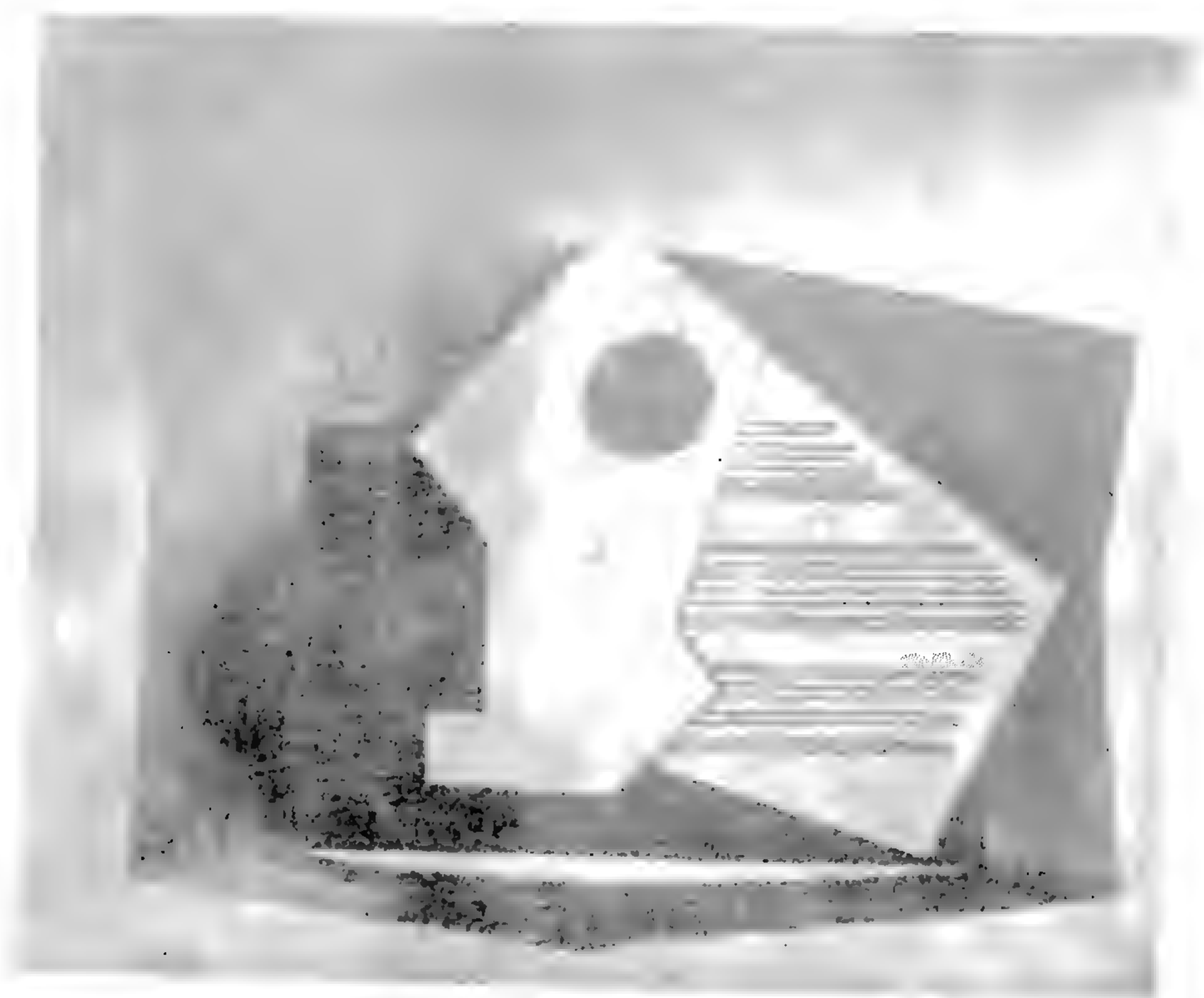
( 9 . )





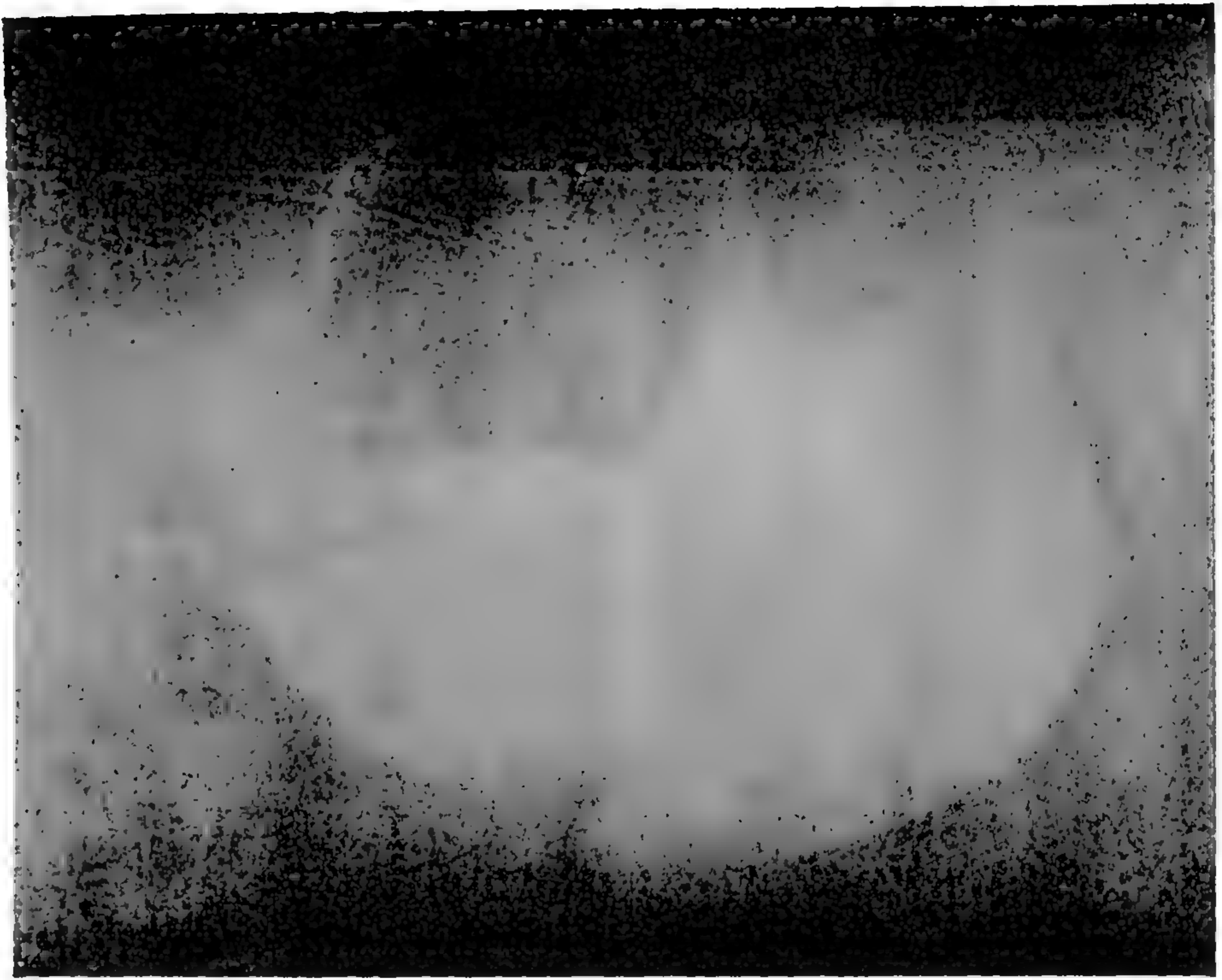
(51)





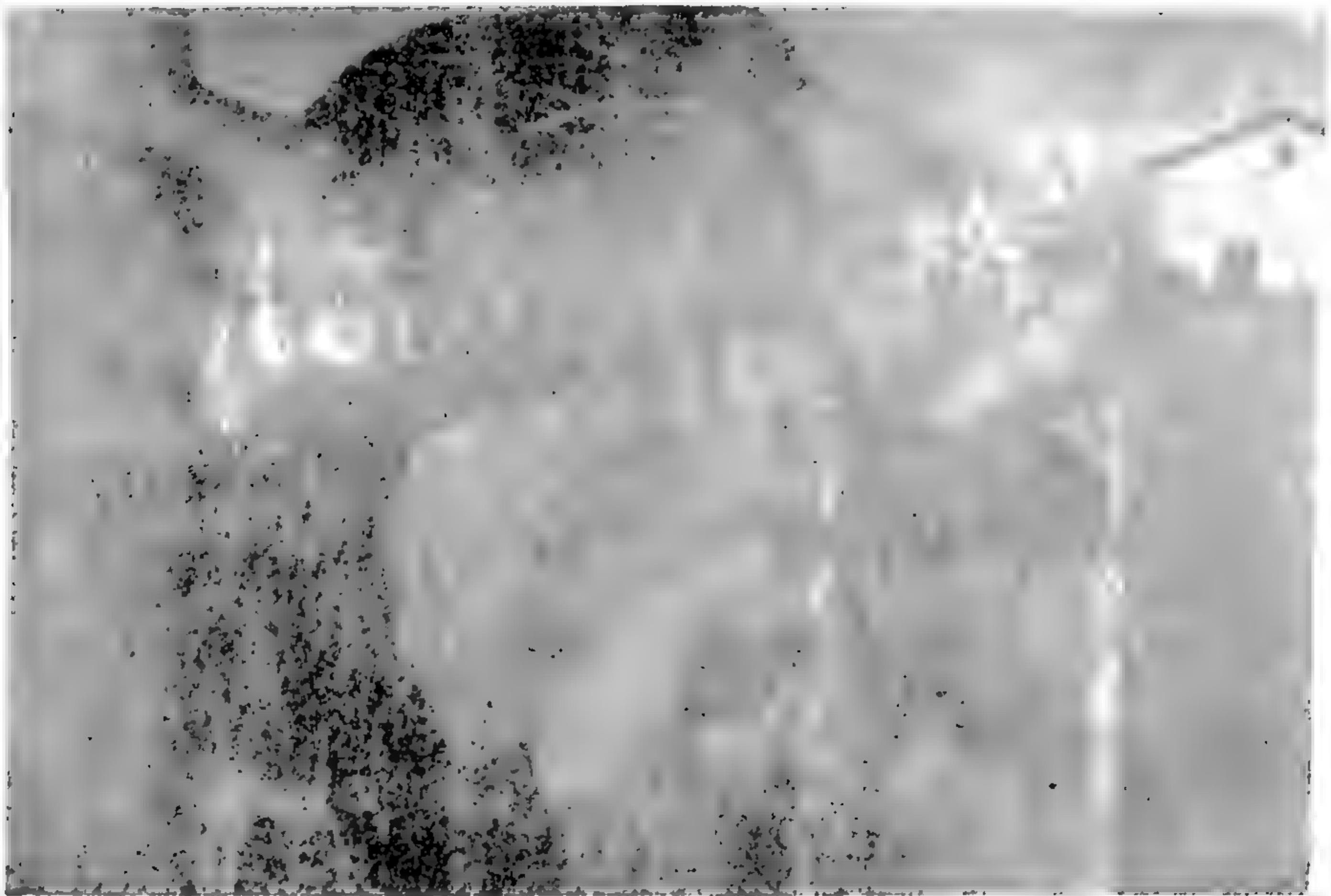
(551)





( 23 )





( 35 )



ثبت بأهم المراجع العربية



## أولا : ثبت بأهم المراجع العربية

- ١ — أبو ريان ( محمد على ) : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ؛  
الدار القومية للطباعة والنشر ، الاسكندرية ١٩٦٤ •
- ٢ — أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشي ، دار المعارف بمصر  
١٩٦٨ •
- ٣ — ادمان ( اروين ) : الفنون والانسان ، ترجمة مصطفى حبيب :  
مكتبة مصر ( بدون تاريخ ) •
- ٤ — أفلاطون : محاوره ايون أو عن الالياذة ، ترجمة محمد صقر  
خفاجة وسهير القلماوى ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ •
- ٥ — أونسيانيكوف : الجمال عند هيجل ، مقال ضمن كتاب « الجمال  
في تفسيره الماركسى ، ترجمة يوسف الحلاق ، منشورات وزارة  
الثقافة والسياحة والارشاد القومى ، دمشق ١٩٦٨ •
- ٦ — بوسبيلوف : تطور نظرية الفن في روسيا والمدرسة الجمالية  
الجديدة ، مقال ضمن كتاب «الجمال في تفسيره الماركسى» السابق  
ذكره •
- ٧ — جرييه ( آلان روب ) نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيم  
مصطفى مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر •

- ٨ — جويو ( جان مارى ) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة  
سامى الدروبي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٥ •
- ٩ — زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٥٩ •
- ١٠ — زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر ١٩٦٦ •
- ١١ — سانتيانا ( جورج ) : الاحساس بالجمال : ترجمة محمد مصطفى  
بدوى مكتبة الانجلو المصرية •
- ١٢ — ستولنيتز ( جيروم ) النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ،  
ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ •
- ١٣ — عز الدين اسماعيل : الفن والانسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ •
- ١٤ — فرويد ( سيجموند ) : التحليل النفسى والفن ، دافنيشى  
ودستويفسكى ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٥ •
- ١٥ — فنكلشتين ( سيدنى ) : الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم  
مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ •
- ١٦ — فيشر ( ارنست ) : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة  
المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ •
- ١٧ — كولنجوود ( روبين جورج ) مبادئ الفن ، ترجمة أحمد حمدي ،  
الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ •

١٨ — مصطفى سوييف : الاسس النفسية للإبداع الفنى « فى الشعر خاصة » دار المعارف بمصر ١٩٥٩ •

١٩ — نيقولايف : الجمال عند الثوريين !الديمقراطيين الروس ، مقال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » •

٢٠ — هويسمان ( دنيس ) : علم الجمال ، ترجمة أميرة حلمى مطر دار الكتب العربية • القاهرة ١٩٥٩ •

٢١ — ييزيتوف : الجمال فى التراث الكلاسيكى للماركسية اللينينية ، مقال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » •



ثبت بأهم المراجع الاجنبية



### ثانيا : ثبت باهم المراجع الاجنبية

1. Alain, Systém des Beaux-Arts, Gallimard, 1926.
2. Alain, Vingt Lecons Sur Les Beaux Arts, Paris, 1931.
3. Basch; V., l'esthétique Allemande Contemporaine, Alcan 1934.
4. Basch; V., Le maitre problème de l'esthétique, 1939.
5. Bayer; R. Essais Sur méthode en Esthetique, Paris 1953.
6. Bayer; R., Traité d'Esthétique, Paris 1956.
7. Beguin, L'ame Romantique et le Reve. Paris 1946.
8. Bergson; H., Essai Sur les Données immédiates de la conscience, Paris 1904.
9. Bergson; H., L'énergie Sprituelle, Paris 1929.
10. Bergson, H., L'évolution Creatrice, Paris 1929.
11. Bergson; H., Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, Paris 1932.
12. Bernard, Ch., Esthétique et critique. Paris 1946.
13. Bertran, M., The Aesthetic Process, Northwestern 1943.
14. Bosanquet, B., A history of Aesthetic, London 1892.

15. Bosanquet; B., Three Lectures on Aesthetic, London 1915
16. Brown, J. F., Psychodynamics of Abnormal behavior, New York 1940.
17. Bullough, E., : The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Simlpe Colour Combinations British jor. Psychology III (1910).
18. Burt & Others., How the mind works, London. 1933.
19. Carritt; F., : The Theory of Beauty, London, 1928.
20. Cassou, J., Situation de l'Art Moderne, Paris 1950.
21. Cassirer, E., The philosophy of symbolic Forms, New Haven 1935.
22. Cavillier, H., Manuel de philosophie, Paris 1931.
23. Clay, F., The origin of the sense of Beauty, London 1917.
24. Colling wood, R. G., The principles of Art, Oxford 1938.
25. Croce, B., Esthétique comme science de l'expression et linguistique Generale, tr. Francaise, Paris 1904.
26. Croce, B., Bréviarie d'Esthétique. tr. Francaise, Paris 1923.
27. Dampier, W., The history of science, cambridge 1949.
28. Delacroix, H., Psychologie de l'Art, Paris 1927.
29. Delacroix, H., l'Art et les sentiments Esthétique, Paris 1939.

30. Dewey; J. : Art as Experience. N.Y. 1934.
31. Dougan, C.&Welch, L. Originality Ratings of Department store Display Department personnel, J. ApP. Psychol 1949, 33.
32. Douncey, J., Creative imagination — London, 1929.
33. Ducasse, C. : The Philosophy of Art. N.Y. 1929.
34. Ducasse, C. : Art, The Critics and you, N.Y. 1944.
35. Eggar, Essai sur L'Histoire de la critique chez Les Grecs, Paris 1889.
36. Feldman, V., L'Esthétique Française contemporaine, Paris 1936.
37. Freud, S., Totem and Taboo "The basic writings of Sigmund Freud, tr. and ed. by A. A. Brill" New York 1938.
38. Freud, S., The interpretation of Dreams The basic writings of S. Freud).
39. Fry, R., Vision and Design, Penguin Books. 1940.
40. Goldenchids., Man makes himself, New York 1946.
41. Gotshalk; D.W. : Art and the social order, Chicago. 1950.
42. Guilford, J. P., Creativity, Amer-Psychologist 1959, 5.
43. GuilFord, J. P., Creative Abilities in the Arts, Psychol. Rev. 1957, 64.

44. Hanslick; E. : *The Beautiful in Music*, Trans. Cohen. N. Y. 1957.
45. Harrison, J., *Art and Ritual*, London 1935.
46. Hourticq., *Encyclopedia de Beaux — Arts*. 1935.
47. Huisman, D., *L'Esthétique*, Paris 1954.
48. Jean La Croix., *Les Sentiments et la vie Morale*, Paris 1968.
49. Jenkins; D. : *Art and the Human Experience*, Harvard 1958.
50. Jung, C. G., *Psychological Types*, tr. by H. G. Baynes, London 1838.
51. Jung, C. G., *Modern Man in search of a Soul*, London 1914.
52. Jung, C. G., *The integration of the personality*, London 1941.
53. Jung, C. G., *Contributions to Analytical psychology*. tr. by H. G. & C. F. Baynes, London 1942,
54. Knox, i., *The Aesthetic theories of Kant, Hegel and schopenhauer*, New York 1936.
55. Koffka, K., *The Growth of the Mind*, London 1931.
65. Kretschmer, E., *The psychology of the Men of Genuis*, tr. by R. B. cattell, London 1933.

57. Lalo, Ch., *L'Art et la Morale*, Paris 1922.
58. Lalo, Ch., *Introduction a l'Esthétique*.
59. Levin, L., *The Sociology of Taste*, tr. by E. Dicks. London 1944.
60. Lewin, K., *A Dynamic theory of personality*, New York 1935.
61. Lewin, K., *Principles of Topological psychology*, New York. 1938.
62. Lewin, K., *Will and Needs*, London 1938.
63. McCurdy., *The mentality of Leonardo Davinci*, New York 1939.
64. Myers, ch., : *Individual Difference in listening to Music*, *British jor. of Psychology* XIII, 1922.
65. Patrick, C., *Creative thought in poets*, *Arch. psychol.* 1935.
66. Patrick, C., *Creative thought in Artists*, *Arch, psychol* 1935, 5.
67. Pattrick, C., *Creative thought in Artists*, *J. of psychol.* 1937, 4.
68. Patrick, C., *The relation of whole and part in creative thought*, *Amer. j. of psychol.* 1941, 46.
69. Polin, R., *De l'originalité dans l'art*, *Revu de science Humaines*, juillet, Sep. 1954.

70. Read, H., Art and society, London 1945.
71. René Le Senne., La Destinée personnelle, Flammarion 1951.
72. Ribot, T., La Logique des sentiments, Paris 1920.
73. Ribot, L'imagination créatrice, Paris 1921.
74. Rodin, A., L'Art, Paris 1951.
75. Rusu, L., Essai sur la création Artistique, Paris 1935.
76. Sachs, H., The creative unconscious, Boston 1942.
77. Shoen, M., Art and Beauty, New York 1932.
78. Souif, M., Tests of creativity, Review critique and clinical implications, Annals of the faculty of Arts, Ain Shams univer, 1959. 5.
79. Souriau, E., L'avenir de l'Esthétique, Paris 1929.
80. Stein, M. I., Transactional Approach to creativity, Research conference on the identification of creative Scientific Talent, univer, utah, August 1955.
81. Stephen; D. : Principles of art appreciation, N. Y. 1949.
82. Stephen; D. : Emotional Distance in Art, Jour. of Aesthetic and Art Vol. IV (June 1945).
83. Taine, H., Philosophie de l'Art, Paris 1865.

84. Thomson, G. H., The factorial analysis of Human Ability. London 1951.
85. Thouless, R. H., General and social psychology. London 1945.
86. Thurstone, L. L., Creative thought. App. of psychol. New York 1925.
87. Tiegham, P. V., Le Romantisme dans la litterature Euro-pien, Paris 1958.
88. Wertheimer, M., Productive Thinking, New York & London 1945.
89. Wilson & Others., A Factor Analytic study of creative thinking Abilities Psychometricka 1954, 19.
90. Valentine; C. W. : An introduction to the experimental psychology of Beauty, London 1919.
91. Vernon; Lee : A modern Book of Aesthetic, 1952.
92. Vincent; T. : Ducasse on Art and its appriciation, phil. & phen. Pesearch, Vol. XIII Sep 1952.
93. Vivas & Kreiger : The problem of Aesthetics, N.Y. 1953.





الفنية للطباعة والنشر  
٤٨ ش جودة - رأس التين - اسكندرية  
تليفون : ٨٠٣٢٥٠







By permission of the University of Chicago Press

Bibliotheca Alexandrina



0347716